This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

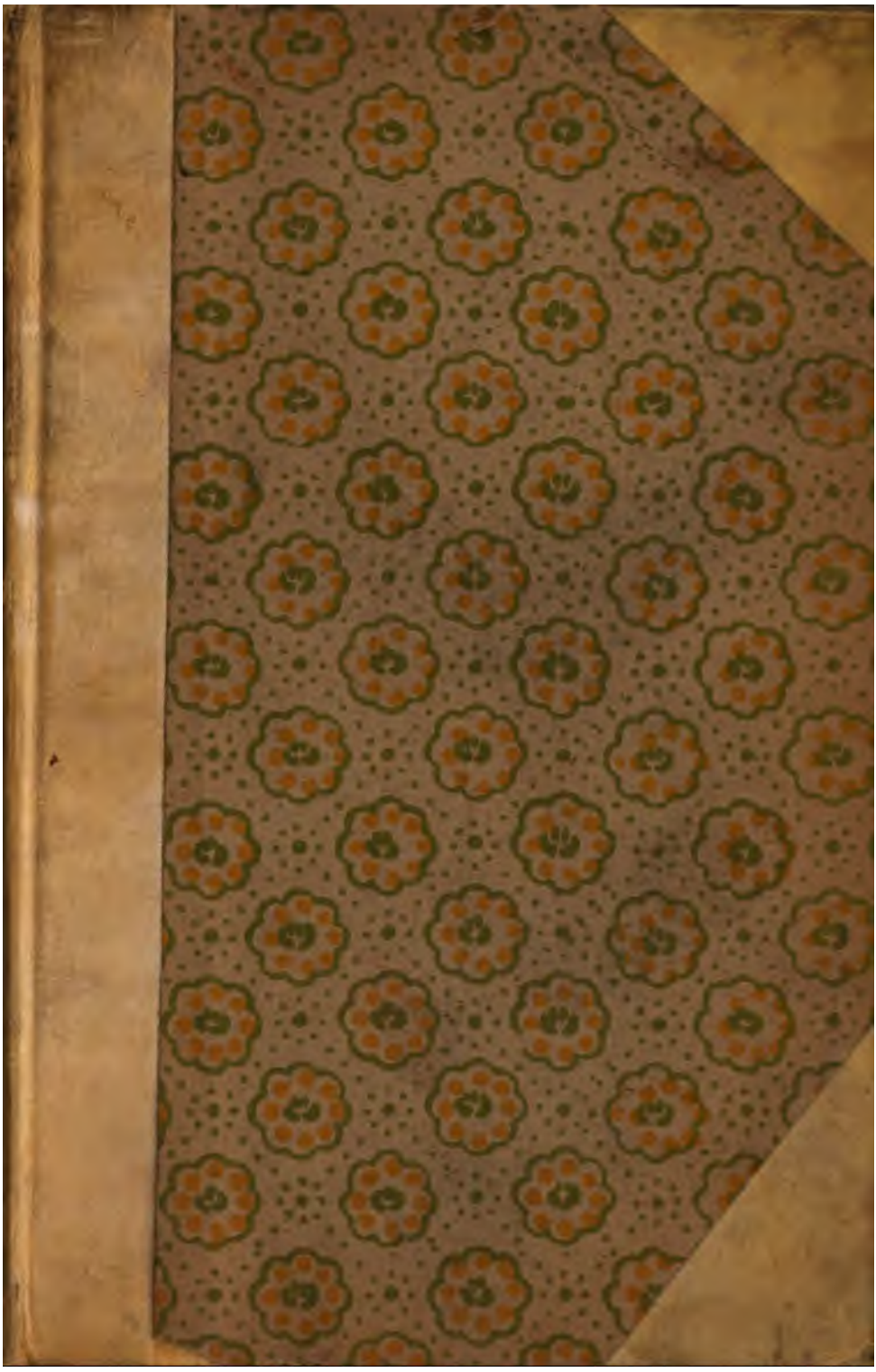
+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

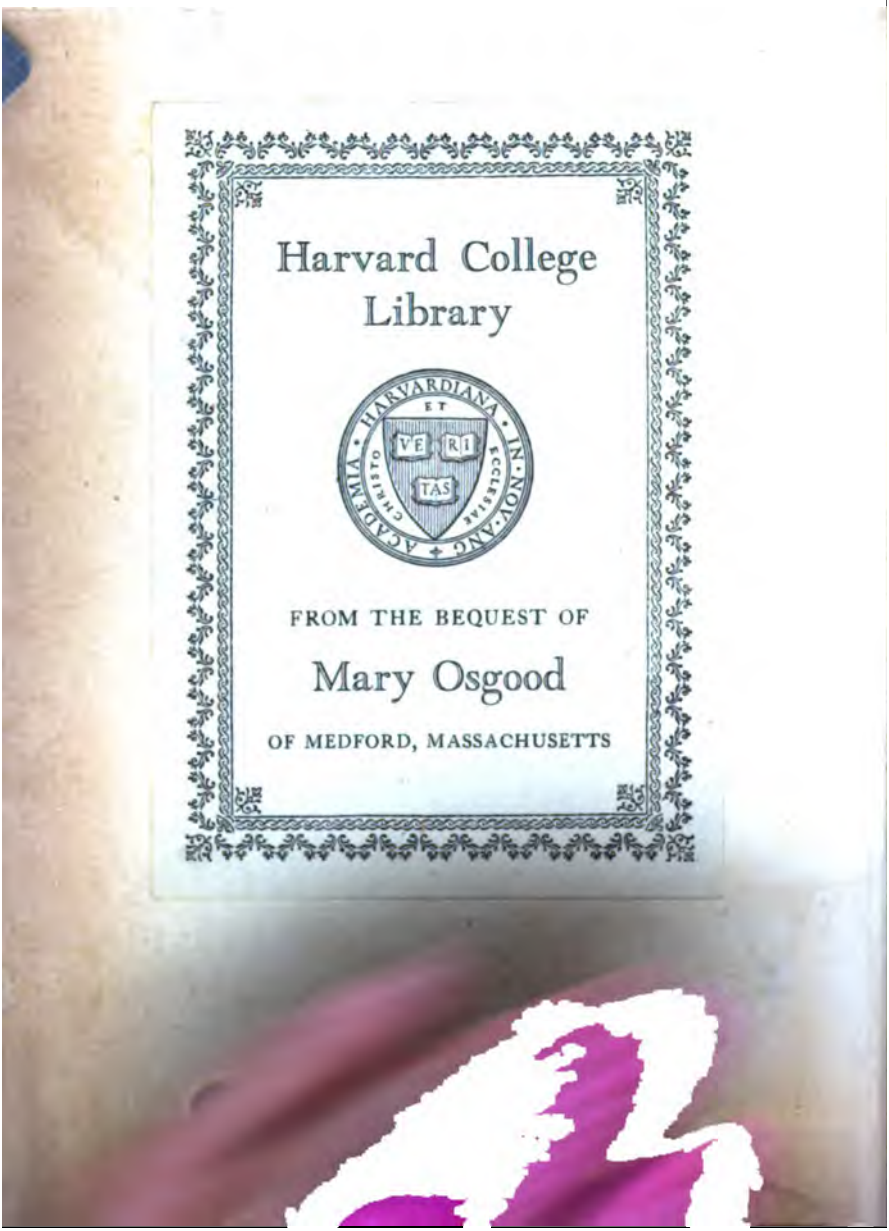
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`



Ital 8879.6


Harvard College
Library
HARVARDIANA
ET
VE
RI
TAS
ACADEMIA
CHRISTO
ECCLESIAE
FROM THE BEQUEST OF
Mary Osgood
OF MEDFORD, MASSACHUSETTS

ARTE, STORIA E FILOSOFIA

ARTE

STORIA E FILOSOFIA

SAGGI CRITICI

DI

PASQUALE VILLARI

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE
—
1884

I Ital 8879.6

Mary Osgood fund

PROPRIETÀ LETTERARIA

Tip. Carnesecchi, Piazza d'Arno

A CARLO HILLEBRAND

Mio caro Amico

Permettete che io vi dedichi questo volume. A ciò mi muovono la stima grande che professo al vostro nome illustre nelle lettere, la lunga, fida e cara amicizia che da tanti anni ci lega. V'è però anche un sentimento, che direi quasi di riconoscenza verso di voi, per una costante aspirazione del vostro animo, la quale io non so definire, ma che vi rende benefico a tutti coloro che hanno la fortuna di avvicinarvi e di comprendervi, qualunque sia il luogo dove nacquero, la nazione cui appartengono.

Quello spirito nazionale, che oggi invade e domina tutto, che ha una così grande importanza storica nel nostro secolo, ed è sorgente di forza, di grandezza, di progresso, è

spesso anche una sorgente di antipatie, di pregiudizi e d'ingiustizie vicendevoli. Si direbbe che esso riesca più volte a separare, ad allontanare moralmente i popoli, gli uni dagli altri, mentre tutto li avvicina materialmente ogni giorno di più. E allora noi ci avvediamo, con doloroso sconforto, che in mezzo ad un progresso universale, il nostro orizzonte intellettuale e morale si restringe.

Voi più di ogni altro dedicaste la vita a reagire nobilmente, costantemente contro questa tendenza esagerata dei nostri tempi. Avete cogli scritti e coi fatti dimostrato, che si può avere un vivo, ardente patriottismo, senza mai essere ingiusto verso gli altri popoli, neppure verso quelli contro i quali si combatte. Esule dalla Germania per amore di libertà, trovaste asilo in Francia, e cercaste subito di avvicinare intellettualmente fra loro le due nazioni rivali, facendo meglio conoscere l'una all'altra. Scoppiata invece una guerra sanguinosa fra di esse, rinunziaste agli uffici, agli onori, che vi aveva largiti un popolo divenuto nemico della vostra patria, e veniste fra noi, dove riusciste ad aumentare le relazioni ideali fra la Germania e l'Italia, sulla quale già

tante opere pregevoli avevate pubblicate. Ma nello stesso tempo incominciaste la vostra opera maggiore, narrando ai Tedeschi la storia moderna della Francia, alle cui nobili qualità rendevate sapiente, imparziale giustizia, nel momento stesso in cui più fervevano le antipatie nazionali.

Voi studiaste, illustraste le lingue, le letterature, la storia dei principali popoli d'Europa, non tanto per bisogno di una più larga cultura, quanto d'una maggiore imparzialità di giudizio, d'una maggiore altezza morale. Nessuno seppe meglio di voi riconoscere, apprezzare i meriti nazionali dei popoli diversi, che voi cercavate sempre avvicinare tra di loro, rendere più giusti gli uni verso gli altri. E tutti i giovani che amano con disinteresse la scienza, che lottano con coraggio contro i pregiudizi del proprio paese, che lavorano pel progresso sociale e morale, trovarono in voi sempre incoraggiamento ed aiuto affettuoso, senza che le differenze nazionali potessero mai in nulla mutare le vostre simpatie. Non è una frase il dire, che dovunque sono la verità e la virtù, ivi è la vostra patria. Così la vostra esistenza è divenuta come un anello ideale, che

stringe in armonia le nazioni, continuamente ricordando a tutti, che se molto dobbiamo alla patria, non meno dobbiamo all'umanità.

Potete dunque maravigliarvi, se ogni volta che ripassate le Alpi, i molti amici che avete in Italia chiedano con insistenza nuove del vostro ritorno? Sembra che col vostro allontanamento si dilegui una luce benefica, che col vostro ritorno risplenda di nuovo fra noi, per infondere negli animi maggiore larghezza d'idee; maggiore indipendenza di spirito; un sentimento più morale, più umano, che non indebolisce, ma nobilita il patriottismo.

Che questi furon sempre i miei sentimenti per voi, già lo sapete. Nè mi sarebbe mai venuto in mente di dirlo in pubblico. Avrei quasi creduto di profanarli. Ma quando una lunga e crudele malattia vi condannò alla solitudine ed al riposo, e io vidi la fiamma dei vostri ideali risplendere sempre più viva, più ardente e benefica nel vostro animo, il mio affetto, la mia ammirazione per voi divennero tali, che il dirvelo in pubblico è ora un bisogno, a cui non so più resistere.

E però, in sull'entrare di questo nuovo anno, venendo ad augurarvi pronta guarigione,

io vi chiedo di poter mettere il vostro nome su questo volume, come per tener sempre presente la immagine di colui che è sorgente di così grande conforto agli amici, fra i quali vi prego di tener sempre

Il vostro affezionatissimo
P. VILLARI.

Firenze, 1° gennaio 1884.

ARTE

LA PITTURA MODERNA

IN ITALIA E IN FRANCIA

Nel 1867 andai a Parigi come giurato delle classi 89 e 90 della Esposizione Universale. Io avevo obbligo di prendere in esame i libri e la suppellettile scolastica, per scrivere su di essi una Relazione. Mi trovai perciò spesso nella necessità di esaminare lavori di disegno e di scultura, che erano esposti nella medesima Sezione, e dovetti andare più volte in quelle dedicate alle arti belle, perchè anche in esse erano oggetti scolastici. Come è naturale, mi trattenni colà lungamente, e notai le mie osservazioni sui quadri e sulle statue. I giurati dovevano fare non solamente la Relazione sui lavori premiati della loro Sezione, ma ancora un qualche studio sulle materie, che con questi avevano attinenza. Inviato alla Esposizione Universale del 1862 in Londra, avevo scritto un libro sugli ordinamenti scolastici inglesi; nel 1867 pensai d'occuparmi delle arti belle, che tanta parte avevano nella Esposizione

di Parigi. Così ebbe origine il presente lavoro.[1] Non intendo certamente invadere il campo serbato ai giurati artisti. Essi scriveranno le loro autorevoli Relazioni, in cui giudicheranno le opere d'arte; io invece mi propongo di esaminare la pittura, e più specialmente la pittura italiana e la francese nelle loro attinenze con la storia e la letteratura; osservo i quadri, non solo per quel che valgono in sè stessi, ma come manifestazioni della cultura nazionale, come mezzi atti a promuoverla.

I

Chi entrava nella Esposizione, vedeva subito che la folla maggiore si raccoglieva nelle sale dei quadri. Nè era solamente una folla di curiosi, che venivano a divertirsi, o di artisti che venivano a conoscere i loro emuli e i progressi dell'arte che professavano. Letterati, giornalisti, storici, filosofi tornavano di giorno in giorno a studiare sui quadri, come in una biblioteca si studia sui libri o sui manoscritti. Perduti in mezzo alla moltitudine, che non avvertivano, essi raccoglievano i materiali di nuove pubblicazioni. Di rado s'incontrava fra costoro un Italiano. Noi abbiamo una maravigliosa disposizione alle arti del disegno, della quale facciamo uso ed abuso; ma per la più parte di noi

[1] Questo scritto fu pubblicato la prima volta nella *N. Antologia* (novembre 1868 e gennaio 1869), poi fra le *Relazioni* dei giurati nel 1869.

esse sono un grande, uno splendido ornamento, se si vuole, ma non più che un ornamento alla cultura nazionale; quindi non possono essere un soggetto di vero studio, se non per l'artista. Il filosofo, lo storico, l'uomo di lettere le risguardano assai spesso come soggetto lontano dai loro studi, non più che un piacevole e nobile passatempo.

Ma v'è egli un dubbio al mondo che l'arte sia, con la poesia, la letteratura e la scienza, una delle forme che piglia la vita intellettuale d'un popolo? Lo spirito nazionale che anima la *Cappella Sistina* e la *Scuola d'Atene*, non è quello stesso che vive eternamente nella *Divina Commedia* e nell'*Orlando Furioso*? Lo Schlegel soleva giustamente consigliare coloro che non conoscevano la lingua dei Greci, di mettersi a studiare la loro scultura, come il solo mezzo per venire in diretta relazione, e quasi in immediato contatto con lo spirito nazionale della Grecia. Percorrendo le sale della Esposizione dei quadri a Parigi, si ponevano necessariamente a confronto la cultura e l'indole dei vari popoli moderni, anche senza conoscerne le lingue, e senza averne studiate le letterature.

Ma v'è ancora un'altra considerazione, che nel nostro secolo industriale ha molto peso. Una lunga esperienza ha fatto capire che oggi l'industria non può più progredire senza il sussidio di due grandi forze: la scienza ed il disegno. L'Inghilterra, che è stata lungamente la prima nazione nelle industrie, si dovette, nella Esposizione universale

del 1862, persuadere che essa non poteva più tenere il suo posto, se non apriva scuole di disegno in tutto il Regno Unito, e le aprì. Nelle Esposizioni successive, se ne videro subito i grandi risultati nelle industrie. Lo scorso anno (1867) essa fece una nuova scoperta. S'avvide che non poteva andare innanzi, senza aumentare la cultura scientifica de' suoi operai o direttori d'industrie, ed ora è per aprire le scuole tecniche. La Francia, la Germania e l'Inghilterra provano ogni anno, con le loro statistiche, fino a che punto la diffusione del disegno promuova il progresso delle manifatture. Lo studio dell'arte ha dunque un doppio vantaggio, perchè essa si connette con la industria da un lato, e con la più alta cultura letteraria dall'altro. V'è egli una materia di pubblico insegnamento o di nazionale cultura che meriti maggiore attenzione?

II

Facendo una rapida corsa nelle sale della pittura, si riceveva chiaramente una prima impressione: — La palma è dei Francesi. — E a chi lo voleva o non lo voleva sapere, essi ripetevano in tutti i toni, fino alla noia: *Notre supériorité est incontestable.* Ma più che dalla loro insistenza, questo primo giudizio era confermato da varie osservazioni. I Francesi, stando a casa loro ed avendo disposto ogni cosa a proprio vantaggio, avevano, invero, potuto esporre il maggior numero di buoni quadri. La loro tecnica pe-

rizia nel disegno e nel colore era poi maravigliosa, non mancava quasi in alcuno di essi. La pittura francese aveva ancora una grande varietà, conservando sempre un suo proprio carattere nazionale. Ma quello che è più, questa scuola, orgogliosa e superba di sè stessa, si trovava continuamente imitata dai pittori delle altre nazioni. Tutto ciò era come un giudizio visibile e parlante in favore della Francia, cui l'Esposizione stessa sembrava voler concedere quel primato nelle arti, che così lungamente appartenne all'Italia.

Ma una prima impressione non è un giudizio, e non è possibile paragonare la pittura francese con un'altra qualunque, senza prima formarsene un'idea chiara, il che non è cosa da risolversi in due parole. La scuola francese, appunto per le sue doti nazionali, è così intimamente connessa con la letteratura e la storia moderna della Francia, che a renderne conto, bisogna prima rammentar brevemente la sua origine ed il suo cammino.

Sino al secolo XVIII la Francia aveva avuto qualche eminente artista, come Claudio, il Pussino ed altri; ma non aveva avuto una scuola nazionale di artisti, quali l'ebbero la Spagna, l'Italia, le Fiandre. Sarebbe difficile trovare ora la spiegazione di questo fatto, in un popolo che non mancò mai di gusto e di eleganza, che nel Medio Evo aveva avuto una grande scuola di architettura, dalla quale avemmo alcune delle più belle cattedrali d'Europa. Forse l'improvviso splendore dell'arte italiana abbacinò il

genio francese, obbligandolo ad ammirare ed imitare i nostri lavori. Comunque sia di ciò, nel secolo XVIII, in mezzo all'ardore della nuova letteratura, il genio artistico della Francia sembrava ridestarsi. Dominava allora in tutta Europa quell'arte guasta e corrotta che chiamavasi il barocco, e che non mancava di ardimento o di fantasia, ma cadeva nei più strani artifizi, tanto da obbligare l'artista a rivestire i suoi modelli di stoffe inamidate o anche di carta, per cercar delle pieghe che, allontanandosi dalla *grettezza* del vero, fossero *grandiose*. E pure quest'arte sembrò immedesimarsi in maniera con i costumi, le idee, le tendenze di quel secolo, che dava di bianco alle antiche pitture; riempiva tutti gli edifizi antichi e moderni, pubblici o privati, de' suoi quadri, delle sue statue, delle sue forme architettoniche. Era un'arte decorativa, facile, corrotta; ma non sempre senza merito. Noi avemmo Luca Giordano, il Bernini, il Solimena. La Francia infuse in questa scuola una cotal gentilezza e finezza sua propria, ed ebbe il Fragonard, il Subleyras e molti altri. Questa scuola rispondeva alla vita galante, elegante e conversevole di quei giorni.

Ma, ad un tratto, la Rivoluzione mandò in frantumi quel vecchio mondo dei salotti filosofici, degli abatini cicisbei, delle dame scettiche e galanti, delle aristocrazie *sensibili* ed *umanitarie*. Ai guardinfanti, agli strascichi, alle acconciature piramidali dei capelli, ai calzoni colle fibbie ed ai cappelli a tre

punte, successero la nostra prosaica giubba ed il nostro più prosaico cappello. Solo le donne conservarono qualche forma elegante nelle vesti, mutabili sempre, secondo la moda di Parigi. La pittura non poteva più trovare il suo ideale nella società in cui viveva, la quale, del resto, aveva mutato non solo gli abiti, ma anche le idee.

Che fare dunque? Uscire dalle convenzioni e dagli artifizi, cercare il vero, trovare un nuovo ideale. E presto detto; ma a spezzare le vecchie pastoie, e fondare una nuova scuola, si richiedono alle volte più generazioni. Se non che, tutta la società s'avviava allora ad un radicale mutamento; le lettere, le scienze, ogni cosa cercava, insieme con le arti, un nuovo indirizzo. E si credette ritrovarlo per mezzo dei classici. Chi ci libererà dai Greci e dai Romani? aveva detto il secolo XVIII; chi ci ricondurrà ai Greci ed ai Romani? sembrava che dicesse ora il secolo XIX. E i classici furono veramente più volte il mezzo con cui lo spirito moderno risorse. Essi aiutarono il Medio Evo ad uscire dalla barbarie: Virgilio fu il maestro di Dante, Aristotele fu la guida di San Tommaso. Essi nel secolo XV produssero il Rinascimento e provocarono la Riforma. Ad essi si rivolgeva ora l'arte del secolo XIX. E chi vorrà negare che una statua greca accanto ad una statua del Bernini o ad una figura di Luca Giordano, rappresenti il vero, la natura, l'ideale accanto all'artifizio ed alla convenzione?

E così sorse la scuola del David sotto il primo Impero, che aveva esso stesso molte velleità classiche; si diffuse rapidamente e raccolse per tutto facili allori. Grandi scene, costume romano, disegno corretto, reminiscenza continua degli Orazi, dei Gracchi e dei Cesari. Tutto ciò costituisce però solamente la parte formale, esteriore dell'arte e del mondo antico. Anche il Canova, ritornando ai classici, restaurava la scultura moderna in Italia, e dall'Italia in Europa. Ma egli infondeva spesso uno spirito nuovo nelle forme antiche, le quali sorgevano allora sotto il suo scalpello come una creazione originale di tempi nuovi. E ciò è non meno necessario nella pittura che nella scultura. Nella statua, la materia ha una parte assai maggiore: l'occhio senza luce, il volto senza colori, non concedono alla scultura di rivelare tutti i più intimi e fugaci moti dell'animo; il suo ideale perciò si avvicina assai più all'antica ed eterna bellezza delle forme esteriori, e di queste più facilmente essa rimane contenta. La pittura, invece, meno soggiogata dalla materia, più facilmente la fa servire ad esprimere tutta la vita interiore dello spirito. Il colore del volto umano, la luce dell'occhio da cui l'anima irraggia sono in una continua vicenda di espressioni, che manifestano ogni interno affanno, ogni cura, ogni gioia; e questa vita interiore del pensiero, dell'anima umana, la pittura deve e può ritrarla. Ma la vita dello spirito è nella storia assai più mutabile che la bellezza delle forme; esso cammina e si trasforma coi secoli, colla civiltà,

colle religioni; la pittura, quindi, è soggetta a più rapidi mutamenti che la scultura. Giotto, Masaccio, Raffaello, Michelangiolo studiarono l'antico; ma la pittura italiana creò con essi una nuova scuola di arte, una nuova manifestazione del bello. La *Galatea* di Raffaello è d'una bellezza antica, se si vuole, ma in essa vivono tutta la grazia e la voluttà, tutto il fascino del Rinascimento, tutta la musica di linee e di colori, tutta l'armonia ideale, ridestata nell'animo del giovane urbinate dall'immagine della Fornarina, che, nell'accesa fantasia di lui, trasformavasi ora in santa Vergine col bambino, ora in una delle nove Muse, ora in Venere, ed ora saliva di nuovo in cielo fra gli angeli. Era l'armonia d'una nuova bellezza, che risultava dall'innesto dell'ideale cristiano col pagano.

La scuola del David restò, invece, servilmente legata alle forme antiche, senza averne lo spirito, costretta anzi ad esprimere idee e passioni che di gran lunga se ne allontanavano. Ne risultò quindi uno strano contrasto, che si tradusse in una serie di convenzioni artificiose ed arbitrarie. Quando il pensiero e la forma non fanno una cosa sola, non costituiscono unità organica e vivente; allora nascono tra loro relazioni forzate, artificiose, che sono la morte dell'arte. Alla scuola del David fu perciò necessaria una nuova rettorica. La composizione doveva esser piramidale; ogni figura doveva avere una parte di nudo; i soggetti romani e greci, gli abiti antichi solamente eran degni d'esser dipinti.

Ben presto quella forzata imitazione divenne un dispotismo che pesò sul genio dell'artista. Quando questi, educato allo studio delle forme antiche, cominciò a sentire la mano più padrona di sè, e voleva esprimere i suoi pensieri, i suoi affetti in una forma ad essi naturale, si avvide finalmente che non poteva, senza mutare strada del tutto.

III

In arte ed in letteratura il romanticismo fu la conseguenza logica, inevitabile di un tale stato di cose. Esso, in Germania assai prima, in Francia più tardi, sciolse ogni freno alla fantasia che s'abbandonò in balìa di sè stessa, come un giovane corsiero che ha spezzato la fune che lo legava. Tutti i generi, si disse, tutte le forme, tutte le vie e tutti i soggetti son buoni in arte, purchè nell'artista vi sia un'anima che senta, e nella sua opera uno spirito che parli. Era questa una bandiera rivoluzionaria, se si vuole; ma d'una rivoluzione resa necessaria dal dispotismo e dalle pedanterie accademiche, in cui erano caduti i seguaci del David.

Il *Radeau de la Méduse*, esposto dal Géricault nel 1819, fu come il primo segnale di guerra. Una zattera, costruita cogli avanzi della *Medusa*, dai naufraghi che sopra di essa combattono colla tempesta e colla morte, è il soggetto del quadro. Alcuni già perdono le forze, e i loro sguardi istupiditi vaneggiano. Un padre ha la mano sul figlio già divenuto cadavere, e dimentico della tempesta

che lo circonda, è come estatico. Le onde portan via dalla zattera il cadavere d'un altro, senza che alcuno se n'avveda. E più oltre tutti si agitano, tentano raccogliere le forze smarrite, si stringono, spingono lo sguardo lontano nell'orizzonte: uno di essi, più giovane e robusto, levatosi in alto, sventola un panno. Sull'ultima linea delle onde è sorto un punto bianco, che ai naufraghi sembra un punto di luce e di speranza: è una vela da cui sperano essere salvati. Le fogge romane, l'attitudine maestosa e statuaria sono scomparse in presenza della natura e della morte: la scuola del David è sepolta. Nel vero, nella natura, l'artista cerca il suo nuovo ideale e comincia a trovarlo. Al Géricault successero altri artisti ed altri ancora; ma colui che compiè la rivoluzione è il Delacroix, uomo di genio, fantasia originale ed ardita, che iniziò davvero la pittura moderna dei Francesi. Egli scoprì nell'armonia dei colori una musica nuova, una nuova poesia, in cui, sciolto da tutte le pastoie accademiche, si muove liberamente, percorrendo un mondo che è suo. Il colore era appunto l'elemento dell'arte che più mancava, che meno era inteso dai freddi imitatori delle statue, e con esso il Delacroix aprì la via per cui la pittura francese ritrovò finalmente il suo proprio cammino. Fu spesso troppo ardito, qualche volta esagerato, ma sempre originale; ebbe una fantasia potente, una forza di colore nuova e di rado raggiunta, nella sua spontanea vitalità, dai pittori moderni.

Da questo momento la scuola francese è sorta. Un genio originale le ha dato vita e vigore, l'ha spinta a studiare la natura, a cercarne e rivelarne i misteri, e più di tutto le ha dato un amore di libertà, che la conduce a pigliar mille nuove direzioni, mille forme diverse. Ritrovare e determinare l'unità nazionale di questa pittura, in mezzo alla varietà infinita delle sue scuole o maniere; vedere qual legge regola questo continuo alternarsi di forme diverse, è ciò che costituisce tutta la difficoltà che s'incontra nel volere giudicare la pittura francese, la quale è divenuta veramente una parte principale della cultura nazionale della Francia. Il letterato, l'artista, il popolo, l'industria ed il governo ne cavano vantaggio, e ne vanno, a buon diritto, ugualmente orgogliosi.

In sostanza quest'arte è sorta per le ragioni stesse che facevano rinascere in Francia gli studi letterari e scientifici. La Rivoluzione li aveva soffocati nella febbrile attività politica, l'Impero e la Restaurazione li facevano rinascere. Ma dalla caduta del primo Impero sino ad oggi, la Francia non è stata mai lungamente tranquilla. Essa ha mutato forma di governo, e, ciò che più importa, queste mutazioni politiche sono state conseguenza d'una continua mutazione sociale; perchè la Rivoluzione proseguì la sua opera, anche quando tutti la dicevano finita e credevano combatterla. Colla Restaurazione salirono al potere gli avanzi di quella vecchia aristocrazia che sembrava distrutta:

colle giornate di luglio, il popolo diè finalmente a questa il colpo di grazia, e ritornò al potere la borghesia. Ma la Francia, che spesso sacrifica la libertà, non può mai sacrificare l'uguaglianza assoluta, che è il suo sogno eterno. Cominciarono quindi le teorie socialiste; si agitò nuovamente il popolo. La borghesia non comprese i suoi tempi; non vide l'importanza della questione sociale, che commoveva il paese, e si lasciò tôrre di mano il potere dalla democrazia, che trionfò, ma non riuscì ad ordinare stabilmente la repubblica. Ne seguì il secondo Impero, la cui forza nacque in parte non piccola dall'aver saputo comprendere e riconoscere l'importanza della questione sociale, e la cui esistenza dipende dalla soluzione che saprà darle. Napoleone III ha soppresso le libertà, ma s'è appoggiato sul suffragio universale; ha promosso la cultura del popolo; ha aiutato l'industria e l'ha chiamata a partecipare al governo della Francia. Or se, unita alla rapida successione di questi tre governi, noi troviamo anche una successione di mutamenti sociali in Francia, è egli da maravigliarsi che le idee, la letteratura e la pittura francese si sieno andate del pari mutando?

IV

Se dovessi scegliere un artista, cui dare il nome di pittore dell'aristocrazia e della Restaurazione, sceglierei l'Ingres. Egli è tenuto in Francia come il fondatore di quella che chiamano *le grand art*. Alla

mostra de' suoi quadri, fatta durante l'Esposizione, accorreva l'eletta della società francese, e negli ordini sociali più elevati è di moda l'ammirarlo. Discepolo del David, egli vide il nuovo cammino che pigliava la pittura; la vide abbandonare l'antico maestro, per seguire gli audaci ardimenti del Géricault e del Delacroix; comprese i tempi mutati, e i nuovi pericoli cui l'arte andava incontro, lasciata in balìa di sè stessa, abbandonando le antiche tradizioni. Si decise quindi a regolare la nuova corrente, non contrastandola, ma dandole una guida e un indirizzo, ponendo un argine al fiume che ingrossava minaccioso. Dotato di quella energia di volontà con cui si compiono le grandi imprese, andò a Roma e si pose allo studio di Raffaello, di Michelangiolo, di quella scuola italiana che aveva saputo dare all' arte classica una forma nuova, uno spirito moderno. Tutta la sua vita fu dedicata a questo scopo, ed egli, contrastato da molti, compreso da pochi in sul principio, arrivò finalmente ad una reputazione cui, dopo di lui, nessun artista salì in Francia. Le sue opere dimostrano un ingegno eminente, uno studio profondo, una grande maestria nel modellare, una singolare energia di disegno, una espressione sicura. In lui manca però quella impronta di spontanea originalità, che costituisce la grandezza del Delacroix. Il suo colore è freddo, e le sue opere accusano troppo il lungo e qualche volta penoso studio. V'è in esse una tendenza costante al grande, al severo, al nobile

nell'arte; ma vi sono uniti elementi diversi come a contrasto. La pittura del cinquecento; la statua greca; lo studio del vero, che egli proseguì sempre, e lo spirito del suo tempo che egli non poteva non sentir vivamente, son come stretti fra loro da una forte volontà, piuttosto che uniti e composti in una nuova armonia. Voi sentite la forza dell'alto intelletto, ammirate la severa sapienza dell'artista, ma egli non sempre vi commuove, e potete più studiarlo ed imitarlo, che esserne dominato. I suoi ritratti sono qualche volta impareggiabili; alcuni suoi quadri, come la *Stratonica* e la *Source*, hanno un sentimento tutto moderno, con una nobiltà antica di forme, e sono fra i più belli e popolari. Guardandoli, dovete accorgervi che la pittura moderna non continuerà questa nuova arte classica, ma riceverà pure da essa un benefizio grandissimo. Ed invero l'Ingres va messo fra i grandi fondatori della scuola moderna in Francia. In mezzo a quel tumultuoso risorgimento, pieno di vita e di giovinezza, ma anche pieno di pericoli, egli venne, collo studio dell'antico, a dare alla pittura francese una solida base, quasi direi, uno scheletro fermo e sicuro. Da lui e dal Delacroix ebbero origine due scuole diverse. La prima dette rinnovatori dell'arte italiana e della pittura religiosa come il Flandrin, la seconda dette coloristi come il Decamps. Dagli uni e dagli altri risultò poi la scuola storica, che finalmente col Delaroche ci presenta una terza forma dell'arte francese.

V

Il Delaroche è davvero il pittore della borghesia e del regno di Luigi Filippo. Chi legge le storie del Villemain, del Guizot, del Thierry, e poi va a guardare i suoi quadri, crede di leggere ancora un libro della medesima scuola sulla storia di Francia o d'Inghilterra. Fu più volte ripetuto che se il Delaroche non fosse stato un grande artista, sarebbe stato un grande scrittore, e in ciò sta tutta la definizione del suo ingegno, la sua critica e il suo elogio. Nato nel momento in cui la Francia abbandonava la storia filosofica del secolo XVIII, e creava una nuova storia narrativa; quando i romanzi storici del Walter Scott commovevano l'Europa, e la poesia anch'essa diveniva storica, egli vide che la pittura era per forza trascinata a seguire la stessa via. L'ideale antico non era più sentito, i miti religiosi impallidivano dinanzi al progredire d'una filosofia astratta, ed allo scetticismo che dominava gli animi. Lo slancio fantastico del Delacroix, che somigliava quasi all'estro impetuoso del Byron, non rispondeva più alle necessità dell'arte, perchè non v'era bisogno d'una protesta così ardita contro un passato già morto; non vi poteva più essere tanto ardore contro pastoie già spezzate, e l'Ingres aveva rimesso in onore lo studio severo del disegno e della scuola italiana. L'arte

cercò allora, insieme con la letteratura, il suo ideale nella storia. Lo studio del vero, del Cinquecento, delle passioni umane, del disegno, del colore, delle espressioni, tutto poteva coordinarsi ed armonizzarsi in questo nuovo indirizzo. Il soggetto non era tanto vicino da divenire prosaico, nè tanto lontano da permettere i capricci d'una sbrigliata fantasia. Il Delaroche aveva energia di volontà pari a quella dell'Ingres, e si dette con la medesima perseveranza a compiere la nuova impresa. Venne in Italia; studiò l'antico, il vero e la storia; studiò il disegno ed il colore, e dette la sua ultima forma alla pittura storica francese, che fu la più popolare in Francia ed in Europa, quella che ebbe un maggior numero d'imitatori e di seguaci.

L'assassinio del Duca di Guisa fu il quadro in cui questa nuova pittura dimostrò quasi tutti i suoi pregi. La rappresentazione vera del fatto; il carattere dei personaggi; la fedeltà storica erano maravigliosi. L'artista aveva messo un grandissimo studio perfino negli abiti, fatti cucire e poi indossare per più giorni, onde non sembrassero nuovi e messi sul manichino: l'armadio, il letto, la lumiera, tutto era del tempo. Ma, più d'ogni altra cosa, colpiva lo spettatore un certo sacro e tragico terrore, che era come nell'aria stessa di quella camera in cui si compiva il delitto. A poco a poco, il Cromwell, Carlo I, Maria Antonietta, i Girondini e Napoleone sorgevano dalla tomba, come evocati dalla fantasia dell'artista, uomini veri e reali; parlavano un lin-

guaggio senza convenzioni, senza artifici, dominati dalle loro passioni, e pure non senza una qualche indiretta relazione coi tempi in cui l'artista dipingeva. Tutto sembrava ammirabile, ed il plauso fu generale. Due cose si possono rimproverare al Delaroche. I suoi lavori sembrano anch'essi piuttosto il risultato d'un lungo studio che di una spontanea creazione; hanno qualche cosa di letterario, e accusano le pazienti ricerche fatte dall'artista. Manca quella battaglia di luce, di ombre e di colori, che si manifestava impetuosa, spontanea, prepotente nei quadri del Delacroix; v'è invece un colorito freddo, severo, solenne.

E v'è da fare un'altra considerazione sull'indole generale di questa pittura storica. In che cosa il re Carlo I, insultato dai rivoluzionari, che gli mandano sul viso il fumo delle loro pipe, differisce da un re qualunque, insultato da una plebe qualunque? Che cosa, in altri termini, fa che questo soggetto sia storico, e non di genere come dicono i pittori? Egli è non solo il carattere dei personaggi, ma più ancora il legame in cui il fatto stesso si ritrova con i suoi antecedenti e con le sue conseguenze; il dover riconoscere in esso un momento importante della rivoluzione inglese. Molte volte s'è visto un pugno d'uomini battersi, resistere e morire col coraggio dei trecento di Sparta, senza che per ciò acquistassero la medesima importanza storica. L'eroismo dei trecento servì ad impedire l'invasione della società asiatica in Occidente; i loro

cadaveri furono un baluardo insormontabile, che permise alla Grecia di continuare il maraviglioso svolgimento della sua cultura, che doveva illuminare l'Europa. Ma questo legame dei fatti, che ne costituisce il carattere storico, è quello appunto che sfugge in gran parte alla pittura. I Tedeschi cercarono rappresentarlo, dipingendo in grandi tele le grandi epoche della storia: la Riforma, le invasioni dei barbari, la caduta dell'Impero, ecc. Ma allora, o si cade facilmente nell'allegoria, nell'astrazione, e la pittura è priva d'uno de' suoi principali elementi, la personalità e la realtà, come qualche volta seguì al Kaulbach; o si rappresenta una scena qualunque, immaginata dall'artista, per descrivere un'epoca, e allora ci si avvicina più al *genere* che alla vera arte storica, come vediamo nel bellissimo quadro del Couture, in cui una grande orgia romana è chiamata *Decadenza dell'Impero*. Raffaello ha certo dipinto dei capi d'opera nella *Scuola d'Atene,* nella *Disputa* e nel *Parnaso,* come Michelangelo nella volta della Sistina. Ma nel secolo XVI, storico o no che fosse il soggetto, l'artista era libero da ogni scrupolo di minuta precisione; il suo proprio regno era l'ideale, e la sua immaginazione comandava padrona sempre di se stessa. Della storia il pittore si valeva e la rispettava, finchè gli conveniva, e il fare Adamo colla zappa, Apollo col violino, gli era permesso, se il violino aiutava l'attitudine che gli occorreva, per la eleganza della figura che aveva concepita.

Il Delaroche cercò di superare tutte le difficoltà, nel solo modo che gli era possibile. Prese i fatti storici quali erano, e li ritrasse, aiutandosi con ogni mezzo che l'arte concedeva, a rappresentare uomini e cose nella loro realtà. Ma questo studio vincolava spesso la sua fantasia: non v'era un tocco di pennello che non dovesse essere ragionato, non una espressione che non dovesse dalle sue coscienziose ricerche essere giustificata. Quello che in Francia chiamano il *caratteristico* finiva coll'essere il suo scopo principale, e i discepoli, esagerando, arrivarono spesso a confondere lo studio degli accessori con la grande verità storica, che il loro maestro aveva più volte raggiunta in grado eminente. Egli dovè però lottare a lungo contro la realtà inesorabile che da ogni lato lo stringeva, e noi lo vediamo finalmente, quasi stanco, cercare una regione più libera e serena nella pittura religiosa. A questa lo condussero pure le domestiche sventure. Ma ormai la sua mente e la sua arte eran formate, e i soggetti religiosi, trattati in un modo troppo storico e reale, non ebbero quel sentimento, quello slancio nell'ideale che ne costituiscono la vita.

Il quadro con cui il Delaroche pose il suggello alla sua fama di grande artista, fu l'*Emiciclo,* nel quale sono dipinti tutti i sommi artisti, schierati intorno alla Fama, che getta corone al merito. Il quadro è nella sala in cui si distribuiscono i premi agli artisti francesi, e nella quale fa anche le sue eloquenti e fantastiche lezioni di estetica il signor

Taine. Sciolto da ogni altro legame storico, fuori quello di dover dare a ciascun personaggio il proprio carattere, il Delaroche li ha potuti liberamente aggruppare e muovere secondo le leggi dell'arte. Si vide allora che grandi studi, che profonda conoscenza del disegno aveva egli, e mai non s'era dimostrato così grande pittore come in questo lavoro, che è il suo capo d'opera. Pure se un'accusa gli si volesse fare, si potrebbe dire che, mentre nella *Scuola d'Atene* o nella *Disputa*, dalle quali certo egli fu ispirato, domina un concetto generale che dà espressione e vita alle varie figure da esso riunite; qui il concetto generale, dominante, è quasi scomparso. Gli artisti sembrano apparire, far mostra di sè al pubblico, l'uno accanto all'altro, discorrendo fra loro, in diversi gruppi, secondo le varie scuole, poco curandosi della ragione che li ha convocati, e che non sembra essere di troppo grave momento per essi. Onde è che l'attitudine di ciascuno, e l'abito, le stoffe, i broccati, i velluti mirabilmente dipinti, attirano l'attenzione assai più che non dovrebbero. Il quadro voleva essere una scena grandiosa, solenne, ideale; voleva richiamare in vita *le grand art*; ma un fato inesorabile ha come fermato l'artista prima che egli giungesse all'altezza desiderata. Questo fato è il bisogno di avvicinarsi sempre più alla realtà, e si scorge in tutta la pittura francese, sin dal momento che essa si mise in lotta con la scuola accademica. L'ideale del David, e poi quelli del Delacroix, dell' Ingres, di Ary Scheffer,

del Flandrin sono l'un dopo l'altro scomparsi. La pittura storica sembrava aver risoluto il problema di contemperar l'ideale col reale, creando così l'arte propria del secolo XIX; ma i due elementi si dividono di nuovo, e già si corre il rischio di cadere da un lato nell'astrazione, da un altro nel *genere*. Alcuni artisti secondari di questa scuola arrivarono, infatti, a confondere qualche volta un gabinetto di antichità, con una scena storica; altri cercarono l'ideale fuori del reale, e si perderono nel vuoto. — La grande arte se ne va, — dicevano i Francesi; e nella nuova Esposizione potevano dire: — se n'è andata. — Invano essi evocavano l'ombra dell'Ingres; invano s'affollavano alla mostra dei suoi quadri e li lodavano. Non uno degli artisti lo imitava. Il Delaroche ed i suoi erano anch'essi scomparsi dalla scena.

VI

La reazione del 1815 aveva messo lo spirito umano in lotta con la realtà che lo circondava. Chi desiderava la libera vita dello spirito, si doveva allontanare dalla società, quasi maledirla, e cercare nel passato o nella propria immaginazione un mondo nuovo. La scuola che chiamavano classica, rispondeva per un verso a questo stato degli animi; ma per un altro verso si fece presto sentire il bisogno d'una maggiore libertà, e di muoversi senza vincoli e senza pastoie. Il romanticismo letterario,

già nato in Germania, cominciò, quindi, a trovare seguaci. Così il Werther divenne subito popolare tra noi, così nacque *Iacopo Ortis*, così nacquero il *Manfredo* ed il *Corsaro* del Byron. Sotto un certo aspetto può dirsi che il classicismo ed il romanticismo obbedivano alla stessa legge; ci allontanavano del pari dalla società presente, e ci ponevano in lotta con essa. La *Virginia* ed il *Bruto* dell'Alfieri, il *Don Giovanni* del Byron percorrono diverse vie, ma nascono da questa medesima tendenza dello spirito umano. Il Leopardi, che più tardi maledice la società e l'uomo, che crede solo alla sua propria sventura ed *alla infinita vanità del tutto*, è figlio del dolore che sorge spontaneo da questa contraddizione col mondo esteriore, è la protesta che fa un uomo in nome del genere umano, ed è anche un segno che questa contraddizione vuole cessare.

I moti del 20 e del 30, la libertà che cominciava a rinascere, e la speranza che risorgeva fecero finalmente capire che la società ci è necessaria, che essa sola può renderci felici quaggiù; che siamo nati per farne parte, migliorarla e goderne, non per maledirla. La contraddizione, quasi voluta e cercata dapprima, come sorgente di poesia, divenne allora ridicola, e l'Heine, sofferente non meno del Leopardi, uccise col suo riso terribile tutti gli eroi fantastici, astratti, malati, che tanta fortuna avevano avuta in quel tempo. Il romanticismo ed il classicismo scomparvero ad un tratto.

Che cosa restava? Restavano l'uomo, la natura e la verità. Ma il vero ed il reale sono, assai più che molti non suppongono, vicini all'ideale, perchè nulla è così reale come lo spirito, come l'idea. Muore l'astrazione, muore il fantastico; ma l'ideale rinasce eternamente nel cuore dell'uomo, come la virtù, e senza di esso i fatti umani perdono la propria esistenza, e perfino il proprio nome. La Monaca di Monza, l'Innominato, il cardinal Borromeo del Manzoni sono forse meno ideali e poetici, per essere anche uomini veri e reali, per non essere stati creati in un momento di febbre o di pedanteria, ma in un'ora d'ispirazione?

Le condizioni letterarie e politiche della Francia erano assai diverse da quelle dell'Italia e della Germania. Il 1848 aveva colà minacciato coll'ombra paurosa del socialismo. L'ordine era stato rimesso a colpi di carabina, ma la questione sociale era rimasta viva; l'uguaglianza trionfò col secondo Impero, e nessuna classe di cittadini potrà più in avvenire far monopolio del governo. Può darsi che la Francia, ordinandosi a più larghe libertà, riuscirà a risolvere il problema sociale che l'agita, e che si trova nascosto in tutte le società moderne. Allora forse una democrazia culta, sostituendo all'aristocrazia ed alla borghesia cadute, l'aristocrazia degl'ingegni e dei caratteri, darà uno slancio ed una nobiltà nuova alle opere dello spirito umano. Ma per ora, in sul primo entrare degli ordini popolari alla direzione della cosa pubblica,

questa democrazia imperiale, ha invece diffuso ed abbassato la cultura della Francia. L'istruzione elementare si estende, ma gli studi superiori decadono; l'attività industriale aumenta prodigiosamente, ma la scienza inaridisce. I subiti guadagni, le improvvise fortune, i giochi di banca crescono il lusso e corrompono i costumi. Le forme del conversare ingentiliscono nel popolo, ma la famiglia è meno rispettata. Tra la donna onesta e la corrotta s'è messa quella del *demi-monde*, che serve d'agevole passaggio dal bene al male. È sorta una nuova letteratura, che nei romanzi, nei drammi, nei giornali, col pretesto di descrivere il mondo qual è, sotto il nome di realismo, non fa che cercar poesia nei costumi corrotti. Le donne del *demi-monde* sono le sue eroine. — Esse si danno non a chi le paga, nè a chi son legate dai doveri sociali; ma a chi amano davvero. — Ecco la teoria contro cui invano protestano in Francia gl'ingegni più eminenti, gli animi più nobili.

C'è egli da maravigliarsi se *le grand art s'en va*? Non è la pittura, come la poesia e la letteratura, un resultato delle condizioni sociali? Si grida: colpa del realismo; torniamo a Giotto, a Raffaello, a Fidia. Ma chi li ha fatti abbandonare? Chi ha fatto abbandonare i grandi maestri anche nella prosa e nella poesia? Per qual ragione coloro stessi che credono imitarli e seguirli, riescono qualche volta inferiori ai compagni che disprezzano col nome di realisti? Il mutamento è più profondo che non

si crede. Imitare è presto detto. Bisogna studiare i classici, tradurli in propria sostanza, dare con essi solidità e nobiltà alla propria cultura, così nella pittura come nelle lettere. Ma per farlo veramente, bisogna pure avere qualche cosa di proprio da dire, bisogna avere un'aspirazione verso un proprio ideale, e non contentarsi d'una meccanica riproduzione. La *Trasfigurazione* di Raffaello non si può dipingere una seconda volta, appunto perchè fu dipinta una prima. Lo stesso Raffaello non poteva ripeterla; il suo spirito, dopo averla finita, era in condizioni ben diverse da quelle in cui l'aveva cominciata. I suoi quadri differiscono tutti gli uni dagli altri, ed il giorno in cui avesse cominciato a ripetersi, ad imitarsi, egli non sarebbe stato più Raffaello, ma la pallida ombra di sè stesso. L'ideale muta ogni giorno, ed ha ogni giorno bisogno d'essere riconquistato dallo spirito creatore dell'artista. Se non v'è nulla di nuovo nel nostro animo; se non v'è un'attività propria, e qualche cosa di necessario a dire, manca la forza per assimilarsi lo spirito dei classici, e cavarne profitto. Tutto dunque dipende dalle condizioni intellettuali e morali della Francia. Sono esse che necessariamente sospingono la pittura non verso ciò che è reale, ma verso ciò che è materiale.

Studiare il vero, studiare la natura umana e ritrarla nei quadri, è oggi necessità inesorabile dell'arte. Il realismo, se così dobbiamo chiamarlo, s'incontra nella storia della pittura più volte. Quando

la società muta, quando l'ideale si trasforma, quando i mezzi tecnici che noi possediamo non bastano più, perchè il mondo si presenta a noi sotto un nuovo aspetto, l'arte ha bisogno allora di ristudiarlo, di ritrovare nel vero, nella natura nuove forze, nuove idee. Poteva Raffaello conoscere quella minuta, sottile psicologia del cuore umano, che la storia, la filosofia, la letteratura ci hanno fatta conoscere oggi? I *Promessi Sposi* del Manzoni fanno un'analisi del nostro cuore ignota al Cinquecento, ignota agli antichi. Ed è pur questo il mondo in cui e per cui viviamo, il mondo che sentiamo. A ritrarlo, il pittore deve fare una nuova analisi del volto umano; deve imitare il poeta, il filosofo, e ritrovare i nuovi pensieri, i nuovi affetti nelle forme, nelle espressioni nuove o non osservate. Giotto cominciò coll'essere realista, per fondare poi una nuova scuola; il Quattrocento fu realista, per apparecchiare la via a Raffaello ed a Michelangiolo. Oggi la pittura, la poesia, la scienza, la storia cercano il reale e debbono cercarlo. Ma reale non è solo la materia; anzi la realtà nei fatti umani viene dallo spirito, dal pensiero. La materia, la forma non sono in arte che un mezzo, uno strumento, per rappresentare un'idea, un pensiero, un affetto.

Quando l'artista si pone a quest'opera, massime nei periodi di grandi mutamenti sociali; quando l'arte s'apparecchia a trasformarsi insieme con la società, lo studio dell'antico diviene più che mai

necessario. Esso è allora un mezzo con cui sollevarsi più in alto, e tenersi in sull'avviso, per non perdersi nei minuti particolari; per non smarrire l'unità della vita, nel cercarne gli accessori, nello studiarne le nuove manifestazioni. Ma se la trasformazione è accompagnata da una corruzione e decadenza sociale; allora non si vede che la materia, e l'arte impallidisce per mancanza di vita interiore. V'era egli nella Esposizione un quadro più realista del *Ciarlatano* dipinto dal Knauss? Eppure non sembrava quella scena campestre, quella folla di contadini e di fanciulle, una pagina del Manzoni; non v'era un raggio della poesia dello Shakspeare? Che se in molti quadri francesi questa musica divina mancava, non accagioniamone lo studio, il bisogno del vero e del reale, che è ora una vera necessità dell'arte; accagioniamone piuttosto uno stato, che vogliamo sperare passeggiero, della società, dello spirito e della letteratura francese ai giorni nostri. Ma veniamo finalmente alla pittura nell'Esposizione.

VII

Due cose cerca sopra tutto la pittura francese, e le ottiene mirabilmente: il pittoresco nel soggetto, e lo *chic* (come essi dicono) nel tocco del pennello. Ma la vita non sta nel pittoresco, e l'arte non sta nello *chic*. Una giovanetta parigina ha una scienza sul modo come aggiustare, con accuratezza che sembri negligenza, i suoi nastri, i suoi goletti,

i suoi capelli. A 14 anni ella *sa* di *dover* essere innocente, e sa pure quale è lo sguardo dell'innocenza. Qualche cosa di simile voi trovate nell'arte, che sa essere graziosa, pittoresca, intelligente; che conosce tutti i misteri di quello che chiamano *effetto*, ma non si abbandona mai, *elle ne s'oublie jamais.* Eppure quale infinita ricchezza non ci presenta quest'arte? Qui è una scena fantastica di Arabi nel deserto, che volano sui loro destrieri; più oltre pacifici contadini della Bretagna, che mietono al cader del sole; altrove gli *Highlands* della Scozia che difendono sè e i loro armenti contro l'infuriare della tempesta; più avanti è un'odalisca voluttuosamente sdraiata, e accanto, una battaglia sanguinosa, e dopo, una madre che piange sulla tomba del figlio; una *grisette* che aspetta l'amante; un' orgia del *Bal Mabille.* Un artista ha una intonazione splendida, ed uno l'ha grigia e tranquilla; uno cerca la forza del colore, l' altro l' eleganza del disegno; uno abbozza, e l' altro vuol raggiungere il finito della miniatura. Eppure in tanta varietà v'è come una grandissima uniformità. L'arte e la vita si sono divise nei loro infiniti elementi, e ogni artista si direbbe che miri a trattarne uno solo, e dimentichi che la difficoltà principale, la principale grandezza dell'arte, sta nel rappresentare in ciascun soggetto tutto l'uomo, tutta l'unità e la infinita ricchezza della vita, con tutti i mezzi che l'arte possiede. Questi artisti, è vero, variano all' infinito i soggetti, e anche la maniera di trat-

tarli; ma la loro lira par che abbia sempre una corda sola, onde in così grande varietà v'è pure una monotonia che stanca.

Noi scegliamo tra coloro che più emergono, i nomi del Cabanel, del Gérôme, del Meissonnier, del Bréton. Il primo ambisce levarsi alla grande arte, alla pittura religiosa, mitologica, classica. La sua Venere sorta dalla spuma del mare, si muove nuda e voluttuosamente sdraiata, sopra la superficie delle acque che la portano. In aria le fa ghirlanda un nuvolo d'amorini, ammirati, rallegrati dalla sua bellezza. S'avvicinano, s'allontanano, si nascondono e ridono fra loro, librandosi sulle piccole ali. Vi è grazia ed eleganza e disegno; il colore, però, è alquanto freddo e sbiadito. Ma quale è la ragione per cui la Venere del Tiziano, e quella che si chiama Venere di Milo ridestano un'ammirazione, non solamente maggiore, ma anche tanto diversa? La statua greca è un tipo immortale di bellezza, in cui la carne scomparisce e la nudità diviene ideale. Il suo volto vi rapisce, e vi trasportà sull'Olimpo, ove un'estasi nuova acqueta le vostre passioni. La Venere di Tiziano è, invece, anche più vera e reale di quella del Cabanel, è una donna in carne ed ossa; ma ella vive e riposa nella luce, come nel suo proprio elemento. L'armonia dei colori v'esalta in modo, che vi par quasi di sentire una musica nuova, la quale s'impadronisce del vostro spirito, e siete di nuovo nelle regioni più serene dell'arte. La Venere del Cabanel è una bellissima modella che l'ar-

tista ha fatto artisticamente sdraiare nel suo studio, e poi col mare, coll'aria, cogli amorini che la circondano, ha cercato di rendarla ideale. Ma ella, anche in mezzo agli elementi ed alla poesia, si ricorda e vi ricorda che è stata modella. Così pure i quadri religiosi dello stesso Cabanel sanno che cosa dovrebbe essere la religione, che però non sentono e non ispirano più. Ricordano invece lo studio dell'artista e il suo cavalletto: tutto vi è accortamente ordinato, disposto, disegnato; manca però la fede, che è la vita di quest'arte, la quale riesce quindi fiacca e snervata. Forse il migliore dei dipinti del Cabanel, è il suo ritratto dell'imperatore Napoleone III, in cui una sola testa rivela quasi una tragica istoria. L'artista vi dice e v'ispira assai più che non ha dipinto. Questa volta egli ha voluto essere *realista*, e, per sua fortuna, nel reale ha trovato l'ideale; in una testa, cioè, ha saputo dipingere un carattere. Mai non s'è tanto avvicinato agli antichi, come quando più credeva di allontanarsene.

VIII

I due artisti che meglio ci possono dare un'idea della moderna pittura dei Francesi, sono il Gérôme ed il Meissonnier. Il primo tratta a preferenza soggetti greci e romani, nei quali il concetto generale, artistico, è sempre mirabile, sebbene il valore individuale dei personaggi sia spesso sacrificato all'u-

nità del quadro. L'esecuzione è un po' fiacca, non v'è molto studio di rilievo, il gioco della luce è poco variato, specie negli accessorî; il quadro riesce troppo liscio, levigato. Vi fu chi disse, perciò, che queste tele parevano piuttosto bellissime incisioni in legno, per illustrare dei libri. Ma pochi intesero, al pari del Gérôme, il soggetto, la macchia di colore e la disposizione generale della composizione. Visti una volta, i suoi lavori non si dimenticano più.

Ognuno conosce la fotografia del quadro, *La morte di Cesare.* Il cadavere di colui che vinse tante battaglie, e strinse nelle sue mani i destini del mondo, giace pugnalato e avvolto nella toga, ai piedi della statua di Pompeo. Gli assassini fuggono, agitando le spade; il Senato è già vuoto; i banchi deserti; solo Cicerone è restato ancora a contemplare l'orrendo spettacolo. È una solitudine tremenda, è un silenzio di morte che lascia un vuoto e uno sconforto nell'anima.

La Frine innanzi ai giudici dell'Areopago. — Il difensore, dopo la sua arringa, fidando più nell'eloquenza della bellezza di lei, che in quella delle proprie parole, ha colpito il momento opportuno, e l'ha scoperta, mostrandola nuda ai giudici, come ultimo e irresistibile argomento. Quella Venere nuda e vivente in mezzo al quadro; quei giudici dell'Areopago, maravigliati e dimentichi della loro canizie della loro gravità, formano un contrasto singolare, che ha fatto fare alle fotografie di questo quadro

il giro del mondo. Pure chi osserva con attenzione, s'accorge che quella Frine, ben disegnata, è una *grisette* che fa l'ingenua e la modesta; quel difensore è assai teatrale, nell'atto improvviso con cui scopre l'accusata, e quei giudici non sono certamente i giudici severi dell'Areopago, ma vecchi libidinosi che fanno colà un'assai povera figura. Il colorito del quadro è grigio, ed ha poca solidità, poca varietà e rilievo. Si direbbe piuttosto un chiaroscuro.

Morituri te salutant. — Anche la composizione di questo quadro è mirabile, e riesce più efficace, perchè più in armonia col soggetto. La vasta mole del Colosseo è piena di popolo; dagli scaloni che circondano l'arena sino alle più alte mura si stende un tappeto fittissimo di teste umane. Un gruppo di gladiatori è entrato, e prima di cominciare la lotta, si presenta dinanzi al palco dell'imperatore Vitellio, che, stupidamente crudele, gode e sorride in mezzo alla folla, che giubila. Dall'altro lato dell'arena, i cadaveri di coloro che hanno già finito di lottare, afferrati da uncini, vengono trascinati per lasciar libero il campo ai *morituri*.

Uno dei più celebri quadri del Gérôme è il *Duello* fra due maschere, nel *Bois de Boulogne*. Un Pierrot ed un Arlecchino si sono trovati rivali in un ballo in maschera, hanno danzato tutta la notte, e sul far del giorno vengono a risolvere la lite. La neve è caduta nel bosco, il cui bianco e solenne ammanto fa singolare contrasto coi colori e le fogge strane dei due mascherati, i quali, in questo abito

burlesco, vengono a rappresentare una scena tragica. Il Pierrot di forme gentili, delicate, nobili, ferito a morte, cade nelle braccia de' suoi padrini, con la spada ancora stretta in pugno. L'Arlecchino, di forme atletiche e pure svelte abbastanza, ha ripreso il suo mantello, e tutto lieto s'apparecchia a fuggire, senza neppur volgere uno sguardo alla sua vittima. Due carrozze aspettano lontano fra la neve. Il contrasto è bello; la scena, come sempre, pittoresca; e quel misto di tragedia e commedia fa restare pensosi. Ma quale è il valore e la dignità della vita per questi personaggi? Più di ogni altra cosa, un tal quadro mette in vista che la causa del duello dovette essere futile.

Dopo avere esaminato i lavori del Gérôme, vien fatto di chiedere: è questa veramente tutta l'arte, tutta la vita? L'*effetto* generale è il dio a cui egli sacrifica sempre. V'è qualche cosa che infiacchisce i suoi dipinti, perchè ricordano troppo spesso il chiaroscuro. Di rado c'è una testa condotta con amore, finita con studio, con rilievo; eppure qualche volta il Gérôme mostra di sapervi, volendo, riuscire. Le composizioni più piccole, in cui il soggetto è concentrato in poche figure, ne sono una prova. In generale i suoi personaggi si trovano nel quadro solo per contribuire all'unità della scena, che è sempre stupenda, inarrivabile. Le passioni più nobili, più elevate formano però assai di rado soggetto de' suoi lavori. Occupato com'è a rappresentare la *scena della vita*, piuttosto che la vita,

non è molto disposto ad osservare e descrivere la storia del cuore umano; e come potrebbe, con uomini che sembrano condannati a vivere o morire solo per aggiustare la composizione del quadro? Separati gli uni dagli altri, esaminati ciascuno per sè, essi mostrerebbero molti difetti, che nel loro aggruppamento e nella intelligenza artistica che il Gérôme ha del soggetto, vengono dimenticati o non osservati. La nostra fantasia è dominata dal suo pennello, ed è forzata a concedergli molto.

IX

Il pittore del secondo Impero, quello che raccoglie oggi le lodi e l'ammirazione più universali, è certamente il Meissonnier. Si presenta con un carattere nuovo, con una fisonomia propria. I suoi lavori si distinguono fra mille, anche per certe loro qualità materiali. Piccoli quadri e piccole figure; quasi mai non vi compariscono donne; una verità maravigliosa; un dipingere finito come miniatura, levigato e lucido, ma pur con grande rilievo. Vi fu chi, per farne la caricatura, disse: sono mirabili coperchi di tabacchiere. Pure quelle piccole figure e così finite son dipinte con un fare così largo, che sembrano di grandezza naturale. La varia indole dei personaggi è perfettamente resa, e non è possibile desiderare di più. Solamente si può osservare che ciascuna figura è così scrupolosamente studiata e condotta, che l'unità pittorica, l'armonia generale

del colore qualche volta si smarrisce, qualche volta riman fredda. L'illusione è grande; ma somiglia un poco a quella che proviamo vedendo figure in cera tanto bene eseguite ed aggruppate fra loro, che quasi aspettiamo che parlino e si muovano. Lo spettatore deve ammirare una ad una quelle figure, le quali sembrano occupate più di sè stesse che dell'azione generale, rappresentata nel quadro.

È singolare che il Meissonnier non possa uscire da queste sue dimensioni microscopiche, e che la difficoltà principale che supera, sia appunto quella di far parere così grandi e vere figure così piccole. Di ciò gli è stata fatta accusa, ed egli se ne sdegna, dicendo, a buon diritto, che i quadri non si misurano a braccia, che innanzi all'arte tanto vale un quadro piccolo quanto uno grandissimo. Pure è un fatto che, non appena egli ingrandisce le sue figure, come si vede in qualche ritratto, esse sembrano divenire di porcellana, e perdono i loro pregi principali. Vi deve essere qualche cosa nella sua pittura, che l'obbliga a così piccole dimensioni. Anche il Gérôme, che pur lavora su tele più vaste, se si fosse provato a dipingere la morte di Cesare o i suoi gladiatori di grandezza naturale, avrebbe visto crescere i propri difetti. La mancanza d'individualità nei personaggi sarebbe divenuta più visibile, e il quadro sarebbe, io credo, sembrato più che non fa ora, dipinto a chiaroscuro. E se il Meissonnier si provasse a dipingere su più vasta tela, la mancanza d'unità e di forza nel colore; lo

studio paziente messo in ciascuna figura, conservando sempre lo stesso tono, lo stesso fare, non sacrificandone mai alcuna all'unità generale, diverrebbero bene altrimenti visibili. Egli ha studiato molto il vero, la fotografia e lo stereoscopio, poco i grandi maestri. Ha trovato nell'arte nuove sorgenti di forza, ha raggiunto una verità di espressione che lascia ammirati i più valenti artisti; ma la sua verità illude come quella dello stereoscopio, e com'essa non ci lascia pienamente soddisfatti.

Mi fu raccontato un fatto che narro, sebbene non potrei garantirlo, perchè è assai verosimile. Il Meissonnier cominciò a dipingere grandi quadri, al pari degli altri maestri; ma non poteva allora ottenere alcun felice successo. Egli tuttavia non voleva smettere, perchè sentiva d'esser nato a fare qualche cosa di non volgare in arte. Una tal volta, dopo lungo lavoro, mostrò una sua tela all'amico nel cui giudizio aveva maggior fede, e questi gli dovè ripetere francamente la solita condanna. Pure, osservando meglio, notò in un angolo del quadro alcuni accessorî, fra i quali certi vasi di porcellana con figure, dipinti in modo affatto diverso dal resto: era questa una maniera originale e nuova. — Perchè non lasci i grandi quadri, — gli disse l'amico, — perchè non segui questa via che sembra veramente tua? — Ed il Meissonnier non intese a sordo. Vero o no che sia il fatto, egli cominciò certo a farsi conoscere con alcuni quadri che trattavano soggetti di poco momento, per lo più personaggi del se-

colo XVIII: uno che cena, uno che aspetta, un prete che suona il flauto. — Ma se tu guardi, — mi diceva un artista, — solo il piede di quel sonatore, che batte il tempo, t'avvedrai che è prete, che suona il flauto, e, quasi direi, indovinerai la nota stessa che sta formando. — Egli è ritto dinanzi al leggìo, guarda la carta, e manda fuori la nota, in modo che ci par quasi di vedere che la sua anima e il suo corpo si vogliano trasfondere in essa. Questi primi saggi fecero ad un tratto meravigliare il pubblico; dettero all'artista una reputazione grandissima, e i suoi quadri salirono a prezzi favolosi. A poco a poco tentò soggetti di più figure: soldati che giocano sul tamburo, bravi in agguato che aspettano la loro vittima, e simili. *Una lettura presso il Diderot*, nella sua libreria, sembra addirittura un pezzo del secolo XVIII. L'attenzione di tutti, la quiete e la soddisfazione dell'animo nell'ascoltare, sono tali, che quasi diresti i libri stessi si vogliano muovere dagli scaffali, per sentire anch'essi. E così pure non si son visti mai i soldati della Rivoluzione rappresentati con tanta verità, come in quel gruppo in cui il generale Desaix, con alcuni de' suoi, è dentro un bosco, e con aria, tra minacciosa e lusinghiera, interroga un contadino, per avere informazioni sul nemico e sulle strade. *La battaglia di Solferino* dimostra assai più evidenti i difetti che i pregi dell'autore. In questo quadro manca, nè più nè meno, che la battaglia stessa, nè s'indovina dai pochi accenni lontani, o da un cadavere assai mal

dipinto in primo piano. Tutto si riduce a un gruppo di generali intorno a Napoleone III, che dà l'ordine di assalire. Il carattere, la personalità di quelle figure non si potrebbero meglio ritrarre; ma son dei generali aggruppati intorno ad un imperatore, non è un soggetto, non è un quadro storico.

La ritirata di Napoleone I nel 1815, è forse il quadro in cui il Meissonnier, superando sè stesso, si è innalzato alla vera grandezza storica. La figura di Napoleone I è un poema. Solo, innanzi all'esercito tante volte vittorioso ed ora vinto; oppresso da' suoi pensieri; la testa incassata nelle spalle, come sotto il peso della tremenda catastrofe; lo sguardo petrificato erra nello spazio, ove vede la Francia umiliata e l'impero caduto. Egli si avanza lentamente, senza più sentire il cavallo che lo porta, quasi trascinato dalla sua sventura; sente però che dietro a lui lo segue il suo esercito vinto. Questa figura dimostra con molta evidenza, che, quando si studia veramente la realtà della vita umana, e si riesce a rappresentarla nella sua integrità, l'ideale ricomparisce sempre. Seguono i generali, come uomini d'un altro mondo, come l'ombra di loro stessi, e però tanto più veri in quest'ora solenne. Ogni testa ricorda una storia che si ripresenta alla memoria dello spettatore. Oppressi dalla fatica, dal dolore, e qualcuno vinto dal sonno, cavalcano lentamente dietro il loro capo; eppur già si legge in qualche sguardo più freddo, più accorto e tranquillo, che non tutti reste-

ranno fedeli. Il tamburo maggiore, esausto ed affranto, ma pur sempre animato dal sentimento del proprio dovere, vuol essere ancora maestoso e solenne, con uno sforzo tanto più vero quanto più è nobile. E dietro si stende la lunga e tetra linea dell'esercito. È caduta la neve, il terreno è fangoso, l'aria è triste, e un freddo umido penetra le ossa dello spettatore più che dei soldati. Forse anche qui la scena generale, così stupendamente resa, manca, se si guarda da vicino, di qualche cosa nella fusione e nella macchia generale del colore, onde vista da lontano si raffredda. Ma se non vogliamo esser pedanti, bisogna dire che questo quadro, tal quale è, resta uno dei capi d'opera dell'arte moderna.

X

Sarebbe impossibile di continuare descrivendo, uno ad uno, i vari generi e i principali artisti della scuola francese. Noi abbiamo voluto accennare alcuni dei nomi più importanti, per determinare solo il carattere generale della scuola, e le sue relazioni con la storia e la letteratura. Ci siamo quindi ristretti alla pittura, anzi a quella di figura solamente, in cui tutto ciò si vede più chiaro. Vi sono pittori di battaglie, quali l' Yvon ed il Pils, che dimostravano nella Esposizione, come oggi la pittura moderna francese in grandi dimensioni, diventi facilmente chiassosa e grossolana, perdendo i suoi pregi principali. Pure in quel che s'attiene alla

intelligenza del soggetto, all' ordinamento della battaglia, alla mirabile perizia con cui è ritratta la figura del soldato, nessuno arriva al merito dei Francesi. E si trovano questi pregi anche là dove il lavoro è condotto in modo che lascia molto a desiderare. Il Portais ha, per esempio, esposto quadri di figure un terzo del vero. Nel primo di essi rappresenta un gruppo di soldati, col loro giovine ufficiale alla testa, che aspettano ansiosi il nemico per ricevere il battesimo del fuoco. L'ansia ardente dei soldati colle armi già pronte; le forme più gentili e più nobili, l'intelligenza più sveglia del luogotenente che, colla spada sguainata, aspetta l'occasione per mostrarsi degno di comandare; tutto ciò non si potrebbe meglio intendere, nè meglio rappresentare. Non mancano i medesimi pregi nell'altro quadro, in cui lo stesso pugno di valorosi torna vincitore coi prigionieri. Sono orgogliosi e lieti: uno si asciuga la fronte; uno si sdraia per terra; un altro s' appoggia stanco sul suo fucile; il luogotenente si slancia nelle braccia d'un compagno, che è lieto di vederlo tornar salvo. In verità i pittori francesi riescono sempre in tutto ciò che è analisi e intelligenza del soggetto, finezza d'osservazione, abilità tecnica d'aggruppare con grazia, di ritrarre con facilità e destrezza.

Ma prima di concludere questa parte del nostro scritto, vogliamo accennare il nome d'un altro artista, che ha cercato le sue ispirazioni fuori del tumulto febbrile della vita parigina, in cui si svol-

gono rapidamente l'intelligenza e la corruzione delle grandi città. È questi il Breton, che, con tutto l'ingegno e la grazia francese, s'è andato ad ispirare nella provincia, ed ha ritratto il vivere pacifico, domestico e più ingenuo della campagna. V'è una correzione di disegno, v'è un'armonia di colore, una graduazione di toni, e un sentimento della natura così vero, così nobile, che questo artista, dipingendo quadri di genere, si trova ricondotto, come inconsapevolmente, alla pittura classica. Ciò spiega la ragione del grandissimo favore in cui è venuto presso i veri conoscitori dell'arte, e dimostra come il realismo, bene inteso, riconduca nella via maestra, non già imitando servilmente gli antichi, ma continuandone le nobili tradizioni, ridestandone l'alto sentire. Il Breton s'è allontanato dai *boulevards* e dai caffè, ha cercato la sorgente della sua ispirazione nella natura, in mezzo alla vita campestre, e v'ha trovato un raggio di quella schiettezza e semplicità, di quelle virtù che sono la forza maggiore delle nazioni, che costituiscono la vera grandezza della Francia, e che sole possono dare all'arte la sua propria ispirazione.

XI

Io esco ora dai vasti saloni della pittura francese, per entrare nel piccolo recinto della pittura italiana; ma getto per via un rapido sguardo ad alcune scuole che incontro, allontanandomi per poco

da quel soggetto, in cui il titolo di questo scritto mi dovrebbe restringere. E prima di tutto mi fermo un istante fra gl' Inglesi. Nella storia dell'arte, la loro pittura pare un' isola come l'Inghilterra; non si lega ad alcuna tradizione nazionale o straniera. Questi artisti sembrano esser venuti la prima volta in presenza della natura ad interpetrarla: fra le molte idee e la grande perizia tecnica dei pittori del secolo XIX, essi soli si dimostrano qualche volta inesperti ed ingenui come i primi fondatori dell'arte. Errori di disegno, durezza d'esecuzione, esagerazione nel colore sono difetti che assai spesso s'incontrano in loro. Quella destrezza, quell'artificio consumato, quella tradizione di scuola che tanto sono visibili nell'arte francese, mancano generalmente agl' Inglesi, la cui pittura ancora è incerta, e va cercando, senza averla trovata, una vera forma nazionale, che dia principio ad una propria tradizione. Ma essa ha pure qualità proprie, riconoscibili a mille miglia, nè manca di pregi eminenti, alcuni dei quali invano si desiderano in altre scuole. Voi vi accorgete subito che quest'arte, con tutti i suoi difetti, è l'opera d'un gran popolo, perchè vedete un' aspirazione continua a ciò che v' ha di più nobile nell'umana natura. La santità della famiglia, la nobiltà degli affetti, l' abnegazione, il disinteresse più generoso sono i soggetti di cui va in cerca, sono l'aura che spira da queste tele. — *Il ritorno dalla Crimea*, — mi diceva un amico, — sarà da un Francese dipinto, immaginando uno

Zuavo che torna a casa coperto il petto di medaglie d'onore. Tutti gli fanno festa, tutti lo invidiano e desiderano la gloria della guerra. Il quadro sarà benissimo dipinto. L'Inglese immaginerà, invece, un nobile giovane degli *Highlands*, ferito gravemente nel sostenere un assalto della cavalleria nemica. Egli ha già smesso la divisa militare, ed ha ripreso il vestito nazionale; è appoggiato alla giovine sposa, amorevole e desolata, e così fanno insieme il lungo viaggio a casa, odiando la guerra, sospirando le pareti domestiche, pronti sempre al dovere. Un occhio esperto vi troverà molti errori; un profano guarda e si sente migliore. — I ritratti inglesi sono spesso monotoni e senza arte, ma sono immagini che v'ispirano una singolare fiducia. Il pittore cerca continuamente di ritrarre la nobiltà dell'animo, di rappresentarvi il carattere del suo personaggio, sebbene troppo spesso si dimostri inesperto nel condurre a fine il suo lavoro. Per tali pregi, che pur sono notevolissimi, molti giudici autorevoli dicevano: Gl'Inglesi cominciano appena in arte; hanno avuti pochi premi, e non ne meritavano molti; ma cercano e sono in una via tutta loro propria. Se riuscissero, potrebbero un giorno aver forse un qualche Shakspeare della pittura moderna; giacchè, per la mancanza di un antica scuola, non hanno i difetti delle artificiose convenzioni e delle meccaniche ripetizioni. Sono più naturali, hanno maggiore individualità, maggiore nobiltà morale, e la loro pittura è sempre inglese.

Io potrei confermare queste osservazioni con molti esempi. *La partenza per la Crimea* dell'O'Neil, non vi presenta soldati che sfilano con la banda in testa, e signore che gettano fiori dalle finestre. Il reggimento è, invece, salito sopra una nave da guerra, pronta a partire. Intorno son venute le piccole barche colle madri, le sorelle, le mogli. Una leva in alto il bimbo, per ricordare al marito il legame indissolubile; una stende invano le mani che non possono raggiungere quelle del fratello; un'altra s'arrampica sulla scala per dar l'ultimo addio. I soldati s'affacciano e stendono le loro braccia, mandano saluti, cercano frenare l'interna commozione. Alcuni sono pensosi, guardano, come nel vuoto, andando col pensiero ai loro cari, che vivono lontani. Per dipingervi un episodio della Saint-Barthélemy, il Calderon non vi presenta cadaveri artisticamente caduti per le vie di Parigi, ma vi fa vedere la casa dell'ambasciatore inglese in quei giorni. Un gruppo d'uomini e di donne sono ai cristalli della finestra, guardano e inorridiscono. Alcune donne s'allontanano, si coprono il viso, quasi cadono svenute; gli uomini sono pieni di furore e di sdegno, le loro mani corrono involontarie a sguainare le spade, dolenti di non potersi gettare nella mischia a difendere i loro correligionari, essi, sono pronti a vender cara la vita, se i carnefici di tanti innocenti osassero entrare nella loro casa. L'Orchardson è uno dei pittori inglesi che dimostra maggiore perizia. Nell'Esposizione si vedono di

lui molti lavori assai pregevoli; ne citerò uno solamente, perchè dà quasi risposta al *Duello* del Gérôme. Uno degli avversari presenta il guanto sulla punta della spada all'altro, che stende la mano a prenderlo, e, nel medesimo tempo, impugna la sua arme, pronto a rispondere. Ma accanto a lui v'è un Puritano, che gl'impedisce di accettare il guanto, tranquillamente, con calmo e fermo coraggio, quasi dicesse: Bisogna dare la vita per qualche cosa di più serio. Si capisce che il duello non avrà luogo; ma si vede che i due avversari avranno bisogno di molto coraggio per starsene fermi, e cedere alla ragione. L'accoglienza che la regina Elisabetta fa agli ambasciatori francesi, dopo la Saint-Barthélemy, lavoro del sig. Jeames, spira un orrore pel fatto atroce. Tutti della Corte vestono a bruno, e nessuno osa guardare in viso i funerei messi, che sono in gala. Le leggi della convenienza solamente impediscono qualche atto sdegnoso; ma la regina è donna, e volta da un lato il viso, inorridita.

Lo studio dei caratteri nella pittura inglese è fatto generalmente con molta maestria. Il Millais, l'Hayllar e moltissimi altri si dimostrano valenti in quest' analisi psicologica, con un lavoro sempre intelligente e vigoroso, sebbene non sempre corretto. Io non ho fatto che citare qualche nome e qualche quadro, per accennar solo alcune delle qualità principali di questa scuola; nè era mio intendimento fare di più.

XII

Fra le scuole che risorgono va oggi annoverata la spagnuola. Nei quadri del Rosales, del Palmaroli e di altri si vede una vecchia tradizione che si ridesta, animata d'uno spirito nuovo, che riaccende i figli del Murillo e del Velasquez a nuovi trionfi nell'arte. Invece la scuola moderna del Belgio ha una reputazione già da lungo tempo acquistata. Fu detto che questo paese è un ponte fra la Germania e la Francia, come l'Olanda è un ponte fra l'Inghilterra e la Germania. Certo nei pittori del Belgio si vedono chiare le opposte tendenze dei due paesi fra cui essi si ritrovano. Lo spirito nazionale è colà agitato dalla lotta d'elementi diversi, e ne ha spesso cavato vantaggio per il progresso della sua cultura.

Il Gallait aveva fatto conoscere con plauso i suoi quadri in tutta Europa. Il gran valore e la originalità di essi non riuscivano tuttavia a nascondere la relazione del pittore belga col Delaroche, sebbene vi si vedesse anche uno studio diligente del Rubens e dei Fiamminghi. Comunque sia di tutto ciò, la scuola storica del Gallait, il quale aveva riscosso tanti applausi a Londra, non è comparsa nell'Esposizione di Parigi. Due invece sono i pittori che si presentano oggi come principali rappresentanti della scuola belga: il Leys e lo Steevens. Il primo, nato fiammingo, s'è nutrito e formato

collo studio dell'antica pittura tedesca, e spesso la riproduce con una imitazione che sarebbe servile, se non fosse l'opera d'un uomo di genio. Ciò che l'Overbeck voleva compiere con lo studio dei nostri Quattrocentisti, egli fa assai meglio con la pittura dell'Holbein e d'Alberto Dürer. V'è durezza e secchezza nel suo fare, v'è pazienza grande nell'imitare e finire. I suoi personaggi sembrano qualche volta come morti risuscitati, figure dipinte già dai grandi maestri tedeschi, alle quali egli ha saputo infondere nuova vita. In una parola, non è il mondo reale che lo ha ispirato; ma è un'arte antica che rivive nella mente d'un uomo del secolo XIX. Eppure in questi quadri v'è un sentimento così profondo, e i tetri, solenni, spesso nobili episodi della Riforma sono ritratti con tale potenza, con un sentimento così giusto, così vero delle passioni di quel tempo, che il pensiero storico moderno trasparisce e rianima quelle forme antiquate. Egli resterà un genio solitario, che non potrà formare una scuola, perchè parla un linguaggio che non è quello del suo tempo; ma ha dato pure un grande impulso all'arte nel suo paese.

Quanto allo Steevens, per non citare qui altri che seguono la medesima via, si vede ne' suoi quadri la grande affinità del Belgio con la Francia, sebbene nel colorito si riconosca anche in lui l'azione della scuola fiamminga. Egli s'è dato a descrivere sulla tela la vita delle signore eleganti dei salotti. Non sono, però, quelle *grisettes* o donne del *demi-*

monde, che tanta parte hanno nella pittura e nella letteratura francese; ma son dame. Una siede al pianoforte; un'altra legge una lettera, o riceve una visita di condoglianza, o si pone i guanti per uscire, e guarda alla finestra il cielo che rannuvola, odora un fiore, ammira un uccellino nel suo salotto. Sono quadretti d'una o due figure un terzo del vero, o anche più piccole, solo e sempre donne. Al vedere questa lunga sfilata di signore, coi loro abiti di seta, le trine di Bruxelles, i cappellini di Parigi, non si capisce come, sempre con lo stesso soggetto e di così poca importanza, l'artista abbia potuto ottenere una così grande fortuna presso i veri conoscitori dell'arte. Ma egli ha osservato che v'è una serie infinita di fugaci affetti, di fuggevoli impressioni; una varietà portentosa di caratteri e di passioni in coloro che paiono fare la stessa vita, avere la medesima educazione e le medesime idee. Il medico, l'avvocato, la dama del salotto sembrano, a prima vista, un tipo costante, uniforme e quasi astratto; ma dopo una più minuta psicologia, ognuno di essi rivela una varietà infinita, costituisce un piccolo mondo, ed in questo variare appunto acquista la realtà e la personalità propria, offre all'arte un campo di nuove indagini e nuove creazioni. Il modo con cui una signora vi riceve e vi discorre, in una o un'altra occasione, sotto l'uniformità del galateo sociale, produce in voi ben diverse impressioni. Un gesto, un atto dicono qualche volta più di un lungo discorso, e decidono molte cose. Uno sguardo

può incominciare una passione, e l'amante ritrova in esso un linguaggio nuovo, un significato molteplice. Lo Steevens ha dimostrato una grande originalità appunto in queste osservazioni.

Restringendo eccessivamente il numero de' suoi soggetti, anzi pigliando quasi a studiare da diversi lati sempre lo stesso tema, ha saputo in esso trovare una varietà infinita, è riuscito con la sua arte ad osservare e dir cose, le quali niuno credeva che la pittura potesse esprimere. È la stessa minuta psicologia che troviamo nel romanzo, nel dramma e nelle storie moderne. L'artista ha dovuto superare difficoltà infinite, per far dire al pennello, senza sforzo, senza esagerazione e senza artifizio d'allegorie, ciò che solo la penna sembrava potesse dire. Così è che, dopo aver bene studiato lo Steevens, si trova nella sua apparente uniformità una varietà grandissima. Ma pure vien fatto di chiedere: è questa veramente l'arte? Deve essa fermarsi e contentarsi nel giro di così piccoli incidenti della vita; non deve piuttosto cercare di rappresentar la vita stessa? L'arte deve di certo mirare a più alta mèta; ma essa è oggi in una trasformazione, che l'obbliga a cercare nuove forze, ad esprimere idee che prima sembravano inesprimibili coi colori, per potersi poi slanciare a più ardito volo. Il giorno in cui la psicologia rappresentativa dello Steevens e del Meissonnier sarà portata nella pittura storica o anche in una pittura più ideale, si comprenderà meglio la ragione e l'importanza degli sforzi presenti dai

risultati che se ne otterranno. Il *Napoleone I* del Meissonnier già ne dà qualche indizio.

XIII

Ora aggiungo due sole parole sull'arte in Germania, per venir poi subito a parlar dell'Italia. La letteratura moderna in Germania cominciò con una reazione contro la filosofia francese del secolo XVIII. Questo lavoro gigantesco portò nella storia del pensiero una rivoluzione, che fu paragonata, per la sua importanza, alla grande rivoluzione politica che la Francia fece nella realtà dei fatti. Gli eserciti francesi umiliarono poi e calpestarono la patria tedesca, il che rese sempre più necessario continuare colà il lavoro cominciato, per rinnovare la cultura nazionale, ed apparecchiare con essa la grande restaurazione politica. Si ritornò all'ideale; si creò nel pensiero un mondo nuovo, per salvarsi dallo sgomento in cui la realtà dei fatti aveva gettato gli animi, e sorsero il Fichte, l'Hegel, lo Schiller, il Goethe e una pleiade numerosa d'uomini grandi. Nei giorni dello sgomento e delle umiliazioni si formò pure la scuola della moderna arte germanica, che si volse anch'essa alla ricerca di quell'ideale, a cui tutto lo spirito nazionale s'era rivolto, come ad àncora di salvezza. Due centri principali ebbe questo risorgimento dell'arte: Monaco prima, e Düsseldorf subito dopo. La Germania meridionale e la centrale ebbero la parte maggiore nel promuovere il rinno-

vamento letterario ed artistico della nazione; la Prussia invece fondava l'università di Berlino, e s'apparecchiava ad assumere l'egemonia tedesca con la scienza, le grandi istituzioni nazionali e la politica.

A Monaco vennero a studiare, e di là partirono poi tutti i più grandi artisti della Germania, fra cui primeggiarono il Cornelius ed il Kaulbach. Il primo, superiore per forza d'arte, maestria di disegno e nobiltà d'idee, educò e formò il suo genio alla scuola di Michelangiolo, di cui riprodusse non di rado i difetti e le esagerazioni. Dotato d'un alto intelletto, disciplinato con forti e severi studi, pieno lo spirito del desiderio ardente di spingere in alto l'animo di tutta la nazione, egli fu un grande iniziatore della nuova arte tedesca. I suoi soggetti sono allegorie, leggende, miti, il *Giudizio Universale* e simili. I suoi lavori, assai lodati per la forza del disegno e l'altezza delle idee, peccano per astrazione, e per certe convenzioni, che sono conseguenza d'alcuni preconcetti estetici. Il Kaulbach invece desidera avvicinarsi più alla realtà. Egli è di minore ingegno e di minor forza nel disegno; ha una fantasia meno originale, ma più varia e ricca. Le grandi epoche della storia, come la *Riforma*, la *Decadenza dell'Impero romano*, le *Crociate* e simili sono i soggetti de' suoi più celebri lavori. Sembra aver voluto creare una pittura moderna simile a quella dei grandi affreschi di Raffaello nel Vaticano; ma anche in lui si trova, come nel Cornelius, un eccesso d'astrazione e d'allegoria,

con una maggiore esagerazione nel disegno, la quale qualche volta va sino alla caricatura. Di ciò può essere, in parte solamente, scusato dalla grandezza de' suoi lavori, che hanno bisogno d'esser visti da lontano.

In sostanza però questa grande scuola dimostra altezza e nobiltà d'idee, studio profondo dell'arte italiana del Cinquecento, e sopra tutto un grande scopo nazionale; ma fa desiderare maggiore spontaneità e verità. Ci si vede il continuo, energico sforzo per salire in alto, non l'effetto improvviso e potente d'una ispirazione ingenua e spontanea. Altri pittori, come l'Overbeck, s'erano dati a cercar l'ideale nella pittura italiana del Quattrocento, e volevano così restaurare l'arte religiosa; ma anche in essi il molto ingegno veniva un po' troppo frenato da regole e leggi imposte dalla riflessione. Comunque sia di ciò, tutta questa grande scuola tedesca non si è quasi punto presentata nell'Esposizione; solo il Kaulbach ha mandato il suo gran cartone della *Riforma*, quasi ad attestare la forza d'una pittura che ormai comincia a scomparire dalla scena. Anche in Germania il bisogno del reale fa oggi decadere la scuola ideale.

V'erano infatti nell'Esposizione quadri tedeschi che seguivano un nuovo indirizzo. Trattavano soggetti religiosi, di battaglie, storici, ed avevano spesso una gran forza d'arte. Nè ciò poteva far maraviglia, perchè la pittura tedesca s'avvicinava al vero, dopo un grande e profondo studio dell'antico;

dopo avere educato lo spirito nazionale, con la letteratura e l'arte, alla ricerca dell'ideale. Ma colui che rappresenta più esplicitamente la nuova tendenza, è il Knauss della scuola di Düsseldorf.

La Prussia non era restata del tutto fuori di questo risorgimento artistico. Lo Schinkel aveva fondato a Berlino una scuola d'architettura, il Rauch aveva rialzato la scultura. A Düsseldorf, che è nelle provincie renane, si formò una' altra scuola di pittori, i quali incominciarono coll'imitare i Quattrocentisti, per rivolgersi poi allo studio del vero, al realismo, come dicono. Il Knauss, pittore di genere, è forse il più bell' ornamento di questa scuola, e certo uno dei più grandi artisti moderni. Egli studia e ritrae il vero; ha lungamente dimorato in Francia, dove ha molto progredito la sua tecnica perizia. I suoi lavori sogliono essere quadri di piccole figure, soggetti di genere; ma la forza nel dipingere vi è tale, che quando egli ingrandisce le figure su più vaste tele, la sua pittura guadagna invece di perder valore. Le semplici scene che pone sotto i nostri occhi, son concepite in modo che ci ricordano i più grandi e profondi poeti. Citeremo due soli quadri.

Un *Ciarlatano* che, levando il cappello a un povero contadino, ne fa uscir fuori molti uccelli. Magro, nervoso, egli ha pochi cenci indosso, perchè non si creda che gli uccelli escano dai suoi abiti; esaltato e in aria di trionfo, mostra al pubblico il

prodigio operato. Il contadino è come stupìto, spaventato, umiliato d'aver portato in testa, senza avvedersene, un branco d'uccelli. Ma bisogna esaminare tutti gli spettatori per vedere la varietà, ricchezza e verità della fantasia dell'artista. Una vecchia fugge inorridita, come in presenza di stregoneria; un giovinetto, invece, guarda con un occhio scettico e uno spirito scrutatore; un altro ha l'aria contenta e stupida di chi dice: *ho capito io*, e non ha capito nulla. Due giovanette ingenue, appoggiandosi l'una all'altra, si rallegrano e ridono un sorriso d' innocenza. Sopra un alto monte di fieno siede un grosso e grasso contadino, vero corcontento, che, tenendosi con ambo le mani la grossa pancia, ride e gode da quell'altezza, senza occuparsi d'altro. Al vedere questo quadro, si dice: ecco il mondo!

L'altra tela del Knauss, anche più bella, non si trovava nell' Esposizione universale, ma in quella del Palazzo d'Industria. Rappresenta una scena assai diversa. Il re, con alcuni del suo seguìto, visitando un villaggio, passa dinanzi alla scuola. Il maestro è venuto fuori, e dietro a lui sono schierati i piccoli alunni. Il momento è solenne per tutti, giacchè in Germania la scuola è come il santuario nazionale. Il maestro elementare, vestito di nero, vecchio, pallido, consumato da un lavoro di cui sente la modestia e la grande importanza, stringe tra le mani convulse il cappello, e in atto reverente si presenta come padre de'suoi alunni, al principe che

qui apparisce qual padre dei sudditi. I fanciulli sani, vivaci, allegri, sono tutti maravigliati di ciò che segue. Uno ride e dà una spinta al compagno; un altro, il più piccino, piange come spaventato di trovarsi stretto e immobile fra i compagni, che in aria di protezione lo calmano; un terzo d'età maggiore e più intelligente, guarda fisso il principe e sembra chiedere: — Chi è quest'uomo strano, che impone tanto ossequio al maestro? — Sono accorsi alcuni abitanti del villaggio, non meno abilmente ritratti dall'artista. Uno, fra gli altri, in su i cinquanta anni, tondo e rubicondo, con un panciotto di color chiaro, tutto vestito a festa, un fiore all'occhiello, il cappello sotto il braccio, è in atto di farsi ammirare; gode perchè si crede un bell'uomo, e sembra esser certo che il personaggio principale della scena sia proprio lui. La verità e la perizia dell'artista sono in questi quadri stupende davvero. Colore, disegno, unità generale, studio dei particolari, armonia d'insieme, tutto è ammirabile. Il Knauss è il solo pittore di genere che abbia avuta e meritata davvero la medaglia d'onore.

Io capisco bene che dovrei parlare di molti altri artisti che non nomino neppure. Ma non ho preteso altro che gettar sulla carta pochi appunti, raccolti con uno scopo determinato. Concludo perciò col dire che la pittura tedesca non è così varia, spontanea e popolare come la francese. Essa ha un'importanza minore nella storia della cultura nazionale, e non ha perciò avuto un'azione così diretta e generale

sul paese. Ma ha spesso assai più vigore, e mira sempre ad una mèta più alta, sebbene lasci qualche volta inaridire lo slancio della sua ispirazione da teorie e da astrazioni preconcette.

XIV

L'arte italiana ha avuto un singolare destino nell'Esposizione di Parigi. Il pubblico s'affollò innanzi ai nostri quadri, e più ancora alle statue, alcune delle quali, come il *Napoleone* del Vela, ebbero una fortuna non descrivibile. Venne poi la decisione dei Giurati, ed avemmo due grandi premi, cosa non concessa a molte delle nazioni che nell'arte moderna avevano una reputazione maggiore di noi, i quali in verità l'avevamo, massime nella pittura, meschinissima. Ma dopo di ciò incominciò subito una reazione, anzi una specie di crociata della stampa francese contro l'arte italiana, e tutto fu trovato in essa biasimevole. Il Giurì venne accusato d'una imperdonabile larghezza verso di noi, ed il pubblico fu quasi deriso, perchè si lasciava prendere alle facili lusinghe d'un'arte volgare e puerile. Noi certo non possiamo fondare la reputazione dell'arte nostra sul numero dei premi ottenuti. Vogliamo anzi riconoscere, che un Giurì formato in maggioranza di artisti francesi, la più parte dei quali esponenti, che concedevano a sè stessi molti premi, era messo ad una dura prova quando giudicavano gli stranieri. Non terremo dunque alcun

conto dei premi avuti. Ma da un altro lato ci deve esser permesso di dire, che non potremo neppure fare gran caso della critica dei giornali e delle riviste francesi. La critica dell'arte è stata sempre assai debole in Francia, ed in questa occasione s'è mostrata poi anche leggera. Occupata solo a metter fuori d'ogni dubbio quello che chiamano colà il primato indiscutibile della Francia, ha dimenticato un altro ufficio, anzi un dovere più importante: vedere ciò che la Francia poteva imparare dagli altri. E v'era da imparare, e si sarebbe allora reso giustizia agli altri, e giovato all'arte nazionale. Il modo con cui alcuni di quei giornali parlarono della scuola tedesca, non è giustificabile. Il parlare dell'Italia, non solo con disprezzo, ma fermandosi sopra artisti di secondo o di terzo ordine, per dimenticare i nostri migliori, toglie importanza alle parole di ogni più autorevole scrittore. Discorriamo, dunque, come se non vi fossero stati nè premi nè giornali, senza tuttavia disprezzare le giuste accuse.

La scelta dei nostri quadri, fatta in diverse città, senza che gli artisti dell'una sapessero le decisioni prese in un'altra; il non avere molti privati voluto concedere le opere di loro proprietà, fece sì che la nostra esposizione di quadri a Parigi riuscisse assai inferiore a ciò che l'Italia poteva mandare. Tuttavia, dopo questo primo inconveniente, le cose nostre procedettero con buona fortuna, e bisogna riconoscere che in gran parte ciò si dovette agli ar-

tisti stessi. V'era stata nella Commissione reale l'accortezza di capire, che il mettere a posto un quadro o una statua è faccenda da affidarsi solo ad uomini dell'arte, perchè i quadri tra loro s'aiutano o si danneggiano, e senza una buona luce nè il quadro nè la statua possono giudicarsi. Così è, per esempio, avvenuto che il quadro dell'Ussi, arrivato tardi all'Esposizione di Londra, non ebbe la sua luce e non fu quasi osservato; a Parigi invece guadagnò un primo premio. Ed, in parte anche per la stessa ragione, è avvenuto che l'arte italiana, la quale in altre Esposizioni non ebbe nè premi, nè elogi, nè critiche, questa volta, bene o male, fece molto parlare di sè. Ed a Parigi tutto ciò è un gran fatto, che a molti non è piaciuto.

Noi eravamo di contro alla Russia, da cui ci divideva un largo passaggio, e le facciate delle due esposizioni si guardavano. La facciata russa era di legno greggio, con qualche sprazzo di poco armonici colori, archi e colonne tozze, qualche cosa di selvaggio. La nostra, invece, sorgeva col più bello stile del Rinascimento, ed il colore della pietra serena, variato dal rilievo di fantastici ed eleganti rabeschi, condotti con molto gusto da artisti romani e toscani, le dava una mirabile eleganza. Siccome a noi mancava poi assolutamente lo spazio per le statue, giacchè non s'era pensato a costruire per le arti belle un edifizio speciale, come avevano fatto altre nazioni, così l'architetto Cipolla, con molto accorgimento, aveva disposto le cose in maniera che,

nel vuoto degli archi e nelle nicchie a bella posta costruite sulla facciata, potessero porsi le statue, con vantaggio mutuo della scultura e dell'architettura. Il lungo e largo passaggio che ci separava dalla Russia, e nell'entrata del quale essa aveva esposto un'alta piramide di funi, venne anch'esso riempito colle nostre statue. Sembrava così un pezzo del Vaticano, portato di peso a Parigi, e riuscì di certo una delle parti più belle di tutta l'Esposizione. Il contrasto colla Russia ci recò di certo grandissimo vantaggio. MoltiFrancesi dicevano: — Ecco la civiltà e la barbarie, l'una difaccia all'altra. — E come, per nostra mala ventura, le sole industrie che, in tutta la sezione italiana, richiamassero l'attenzione generale, erano appunto vetri e mosaici di Venezia, intagli in legno di Firenze o Milano, intarsi di Sorrento, coralli di Napoli, oreficerie di Roma, in una parola industrie artistiche; così l'animo degli spettatori si trovava, per ogni verso, singolarmente disposto a prendere in considerazione la nostra arte, e ciò le fu di vantaggio.

XV

Ma lasciando da un lato tutte queste considerazioni, che son fuori dell'argomento nostro, dobbiamo ora parlare della pittura italiana all'Esposizione. Premettiamo alcune brevi considerazioni. Come in Francia, così in Italia, la storia dell'arte moderna comincia con una reazione contro l'insegna-

mento accademico, che l'aveva inceppata e quasi soffocata. Col secolo XVIII e con la Rivoluzione francese noi avemmo un risorgimento letterario, che andò prima dietro le orme degli Enciclopedisti, ma prese poi una forma nazionale coll'Alfieri. Il Canova rappresenta nell'arte ciò che l'Alfieri nella letteratura, ed a lui si deve il progresso maggiore che ha fatto la scultura in Italia, come pure qualcosa di troppo statuario nella pittura. Con la reazione del 15, e con le restaurazioni, lo spirito nazionale decadde di nuovo: all'Alfieri successe allora il Padre Cesari co' suoi Puristi, al Canova successero gli Accademici. Il Camuccini ed il Benvenuti furon due uomini della scuola stessa del David, ed avevano molto ingegno. I loro seguaci, però, assai inferiori, affogarono nelle convenzioni, come i Puristi nei dizionari e nei frasari. La statua greca non fu per essi altro che una sorgente di regole e d'artificiose convenzioni, date come principii del bello. Mai la grandezza dell'arte greca e romana non fu meno intesa. Si credeva poterne e saperne seguir fedelmente le orme, e si uccideva invece l'anima che era nelle opere immortali dell'antichità.

Tutto questo però non poteva durare a lungo, ed il Manzoni levò tra noi il primo grido di guerra contro i pedanti, stendendo la mano all'Alfieri, al Foscolo, al Parini, al Monti, e ripigliò così la vera tradizione italiana. Lo spirito nazionale risorgeva di nuovo. Che cosa voleva il Manzoni? Voleva che lo scrivere servisse ad esprimere pensieri ed affetti

sentiti, non ad accumulare vuote parole. Stanco delle convenzioni, si rivolse alla natura, interrogò il proprio cuore, cercò il vero e lo prese a guida. La lingua italiana, straziata in un modo dai contemporanei del Beccaria, in un altro modo dai seguaci del Cesari, si trovava in uno stato di trasformazione. Egli capì che bisognava essere moderni senza essere stranieri; essere italiani senza essere d'un altro secolo; avvicinarsi alla lingua parlata dal popolo; cercare la semplicità, la naturalezza e la varietà. Si può discutere intorno alla maggiore o minore eleganza e correzione della sua lingua; ma non si può negare che gli abbia visto la vera via, si sia messo in quella, e sia stato forse il più grande restauratore della letteratura nazionale. Il suo esempio creò una nuova scuola in Italia, massime a Milano, dove furon grandissime la sua autorità e la sua azione sul pensiero lombardo. Presto si videro i segni di questo risorgimento anche nella pittura. L'Hayez e l'Induno ne furono una prova.

Nelle opere giovanili del primo si vedeva chiaro il lento e pur deciso passaggio dall'Accademia all'arte moderna. Un nudo importuno ed accademico, attitudini forzate e convenzionali ancora si trovavano ne' suoi quadri. Ma finalmente egli si liberò da quelle pastoie, e la pittura fu anche per lui un'arte destinata ad esprimere pensieri ed affetti veri e sentiti. Abbandonò i soggetti greci e romani, per volgersi al Medio-Evo, che era il mondo in cui la letteratura cercava allora una via che l'allontanasse

dalla rettorica accademica. Ma se in questo modo l'arte s'era messa per la via stessa che conduceva al risorgimento letterario, e voleva contribuire del pari alla restaurazione dello spirito nazionale, l'Hayez non ebbe nè l'ingegno, nè il coraggio del Manzoni. Egli non osò rivolgersi con ardire allo studio del vero e della natura, non ebbe la fede che ivi solamente poteva trovare la sorgente inesausta di un nuovo ideale; onde assai spesso lo vediamo cadere in un sentimentalismo romantico, contentarsi d'un disegno, d'un colore gentile, elegante, ma fiacco e non punto originale. Egli iniziò la pittura moderna, e la scuola storica fra noi; ma i suoi seguaci cercano la *cifra* della sua arte, e cadono nello *chic*,[1] che è un po' il difetto della pittura milanese. L'Induno si dette ai quadri di genere, e anch'esso cercò il vero. La sua varia e gentile fantasia, il suo facile pennello sembrano ispirarsi ancora più direttamente alle scene del Manzoni; ne vogliono riprodurre la ingenua, nobile e vera espressione, descrivendo affetti ogni giorno veduti e sentiti nella vita domestica. Ogni ricordanza dell'Accademia è perduta nell'Induno. Ma la pittura di genere, appunto perchè esprime facili pensieri ed affetti notissimi, ha bisogno di ritrarli in tutte le

[1] Questa parola francese, che non si può tradurre, fu in origine adoperata a Parigi solo dagli artisti per esprimere una grazia artificiosa e convenzionale nel dipingere. Entrò poi nel linguaggio comune della Francia con altri significati.

loro più fuggevoli gradazioni, nelle più istantanee espressioni; ed ha bisogno per ciò di far prova d'una forza d'esecuzione straordinaria, altrimenti perde uno de'suoi pregi principali. Ora l'Induno ha, senza dubbio alcuno, immaginazione varia e feconda, facilità d'esecuzione grandissima, grazia in tutto ciò che dipinge; ma egli si ripete troppo, e la sua maniera a lungo andare stanca, perchè diviene monotona. La sua pittura manca di energia e di rilievo; introdusse un nuovo ed importante elemento nell'arte italiana; ma ebbe imitatori che vi cercarono e trovarono una forma, la quale divenne convenzionale, perchè ad essi mancavano il merito e l'originalità del loro maestro. Così l'arte milanese non ebbe uno di quegli uomini di genio che bastano a sollevare lo spirito di una nazione. L'Hayez fu di certo il nobile veterano della nostra pittura moderna, colui che primo cercò una nuova strada, senza però averla veramente trovata.

XVI

In Toscana le cose procedevano diversamente, perchè ivi nè l'Accademia nè il Purismo avevano potuto stendere radici profonde. Come, infatti, potevano i Toscani persuadersi che fosse buona lingua quella che di peso trasportavasi dal Trecento o dal Cinquecento negli scritti moderni, senza scelta e senza serbare quella unità di forma che è pur tanto necessaria, quando essi possedevano una lin-

gua parlata così vivace, corretta, elegante, trasparente e mutabile, secondo i bisogni e secondo le idee? E come potevano i loro artisti indursi a fare una collezione stereotipa di forme greche e romane, per riprodurle nei loro quadri, quando essi avevano sotto gli occhi Giotto e tutto il Trecento, Masaccio, Beato Angelico e tutto il Quattrocento, i quali con tanta evidenza mostravano loro come la pittura debba, innanzi tutto, cercare il sentimento e l'espressione? Il Duomo e il suo Campanile, il Palazzo Vecchio e la Loggia de'Lanzi non bastavano forse a provare che il bello non è tutto nè solamente greco o romano? Quindi ne seguiva che la letteratura, meno corrotta che altrove, ripigliava vigore dalla lingua popolare col Giusti, e l'arte, meno caduta nel convenzionale, sebbene reagisse con minore energia, cercava anch'essa una via nuova.

In questo risorgimento letterario dell'Italia, la Toscana non fu di certo quella che produsse il maggior numero di scrittori. Napoli ebbe il Galuppi, il Troya, il Colletta; il Piemonte ebbe il Balbo, il Gioberti, il D'Azeglio; la Lombardia, il Manzoni, il Grossi, il Rosmini; la Toscana, sebbene avesse il Niccolini, il Giusti ed altri non pochi, non ne dette quanti ne facevano sperare le doti singolari ad essa prodigate dalla natura. Ma Firenze divenne pure la guida e moderatrice dei nuovi scrittori, i quali si riunirono in essa per imparare dal popolo la lingua parlata, e dai Fiorentini più culti ricevere utili consigli. Nella pittura ebbero

gran nome i due Sabatelli, ingegni certo originali, che con molta energia avevano poca correzione: non erano nè accademici, nè anti-accademici, e non fondarono una scuola, ma lasciarono opere che non periranno. Più tardi venne il Bezzuoli, che era assai facile ed assai poco originale, inclinava spesso verso il barocco: la fama delle sue opere è già quasi tramontata. Qui vi furono sempre artisti che, senza trasmodare, ricordando le antiche tradizioni toscane, fecero opere di merito, come ne è stato e ne è un esempio il Pollastrini; ma la pittura moderna non riusciva a nascere neppure nel paese che aveva le più belle tradizioni e le più felici disposizioni.

La scultura fu, invece, assai più fortunata. Le singolari attitudini, che questo popolo ha al disegno, attitudini che si manifestano anche nella grande abilità de'suoi scarpellini; nella eleganza e finitezza degl'intagli in legno, dei lavori d'alabastro, ec., fecero sorgere assai spesso da questa moltitudine d'artigiani artisti, veri e grandi scultori. Il Pampaloni ebbe una correzione, una severa e semplice armonia di forme, singolari davvero; il Bartolini, vissuto qualche tempo a Parigi, conobbe ivi l'arte moderna, da cui ritrasse molti pregi e anche difetti, senza però mai perdere nulla del suo genio italiano. Il meno classico o il più naturalista, come dicono, fu anche il più grande ed originale degli scultori del suo tempo in Toscana, e forse in Italia. Cercò il vero, senza dimenticar d'essere monumen-

tale; imitò la natura, senza dimenticare l'espressione, il pensiero, l'ideale: in lui la riproduzione degli accessori non fu fotografica, e non diminuì la solennità e grandezza dell' opera d'arte. Non tutti i suoi lavori hanno lo stesso merito, nè sono senza peccà; ma il gruppo dell'*Astianatte* resterà sempre ammirabile. Questa e molte altre delle sue opere accennano ancora oggi la via, per cui si può esser classici senza imitare servilmente, e si può esser veri senza degradarsi. Ma il Bartolini dovette i suoi ardimenti, ed anche i suoi errori, in parte almeno, alla vita agitata che, per lungo tempo, menò fuori del proprio paese. L'arte puramente toscana si mantenne più castigata, più corretta e più timida.

Il Duprè fu prima un antagonista del Bartolini, ora è il capo-scuola della scultura toscana. Egli si fece a un tratto conoscere colle sue statue di *Abele e Caino,* che gli diedero subito una reputazione meritata. Piegò un momento verso il naturalismo col suo *Giotto*, e poi col *Sant'Antonino,* con la *Saffo,* col bassorilievo in Santa Croce, con la *Pietà* risalì verso l'antica statuaria italiana e greca. È il solo scultore italiano verso cui la critica straniera si sia a Parigi dimostrata generalmente assai benevola. I Tedeschi, è vero, lo trovano ancora troppo naturalista, troppo poco monumentale, sebbene gl'Italiani lo chiamino classico. Egli però non mi sembra esclusivamente nè l'una cosa nè l'altra; studia l'arte italiana e la greca, ma ha pure una forma sua propria, elegante, finissima,

sebbene qualche volta non molto determinata. Posto accanto ad un antico parrà forse naturalista, posto accanto al Vela sembrerà classico, ma serberà sempre un carattere originale. È certo un grande benefizio per l'Italia avere, nello stesso tempo, il Duprè ed il Vela, perchè sono due grandi ingegni che si compiono a vicenda: da essi, da un profondo studio dell'antico e del vero, potrà risultare una scuola moderna, nazionale, nuova e monumentale.

In questi ultimi mesi si cominciava a supporre che, fra i suoi molti e valorosi scultori, la Toscana ne avrebbe avuto un altro nel giovane Bastianini, che fu, invece, immaturamente rapito all'arte. Egli era un lavoratore di marmi, uno scalpellino, e scomparve non appena cominciava a manifestare il suo ingegno in opere originali, che alcuni lodavano assai, ma che io non ho viste. Le sue imitazioni dell'antica scultura toscana sono certo eccellenti. È un fatto singolare, che non pochi degli scultori toscani ebbero la medesima origine: cominciarono coll'essere scalpellini, intagliatori in legno o in pietra, alabastrini, e poi, per forza del proprio genio, divennero artisti. Che cosa non farà mai questo popolo, quando sapremo diffondere in esso la cognizione del disegno, e quella solida cultura, che all'arte è più necessaria che non si crede?

XVII

Ma la statuaria toscana m'ha fatto uscire di strada. Torno perciò alla pittura. L'Italia ha oggi tre grandi capitali artistiche: Milano, Firenze, Napoli, e di quest'ultima non ho ancora parlato. Ivi l'Accademia ottenne i suoi maggiori e più eccessivi trionfi, e perciò la reazione vi fu più violenta. A Napoli gl'ingegni sono vivi, fecondi, arditi; ma facilmente eccedono, passano la misura. Ivi nacque il cavalier Marini; i barocchi vi trionfarono e fiorirono con Luca Giordano, il Solimena, il Bernini. Più tardi vennero imitati gli scrittori francesi; poi reagirono contro di essi i Puristi, che furono padroni della letteratura e non dettero quartiere. L'Accademia, per le stesse ragioni, tornò ai Greci ed ai Romani nella pittura. Vi fu allora un piccolo numero di artisti, aiutati dalle commissioni che dava loro il governo borbonico e dalle chiese che s'ornavano d'opere d'arte; ma i loro nomi sono ora affatto dimenticati. Invano essi prolungarono la vita d'una scuola che era già morta altrove; invano restarono fuori del moto che rianimava lo spirito nazionale.

La reazione contro un tale stato di cose venne finalmente anche a Napoli, e fu nella letteratura e nell'arte assai ardita. Arrivavano, eludendo la vigilanza borbonica, i libri dell'alta e della media Italia; si leggevano il Giorberti, il Giusti, il Man-

zoni, il Leopardi ed il Niccolini; si leggevano opere francesi e tedesche. E subito cominciò una guerra contro il Purismo: dal padre Cesari, dal marchese Puoti, dalla Rettorica del Soave e del Blair si corse, con uguale intemperanza, all' Estetica dell'Hegel. Se una letteratura nuova incominciava, doveva pur cominciare un'arte nuova. Ma qui le difficoltà erano maggiori, giacchè in arte bisogna vedere, e i quadri, le statue non si riproducono e non si trasmettono e trasportano facilmente come i libri. I Napoletani allora viaggiavano assai poco, perchè il governo lo impediva. Pure già cominciavano a spronarli le stampe dei quadri del Delacroix, del Delaroche, di Ary Scheffer, le quali venivano da Parigi: qualche quadro dell'Hayez, qualche statua arrivavano dalle altre provincie italiane. Andavano a Roma i pensionati dell'Accademia, e, vissuti in mezzo ai grandi monumenti dell'arte, fra Tedeschi, Francesi e Italiani del centro e del nord, tornavano con nuove idee, e davano impulso alla gioventù. Fra questi è da nominare innanzi a tutti il Mancinelli, artista certo di molto merito, che senza abbandonare affatto l'Accademia, sentiva la novella vita dell'arte, e trattava soggetti storici del Medio Evo, con una correzione di disegno giustamente pregiata. Tutto questo era però un moto assai lento, che non bastava ad apparecchiare gli elementi d'un'arte nuova: pure s'avvicinava l'ora, ed ogni cosa doveva condurre al fine inevitabile.

La bellezza del clima, i paesaggi stupendi che circondano Napoli, e i molti forestieri che ne chiedono sempre qualche ricordo disegnato o dipinto, avevano fatto sorgere un certo numero di artisti, i quali, come per disprezzo, erano dagli Accademici chiamati della *Scuola di Posilipo*, dal luogo ove abitavano per essere più vicini ai forestieri. Essi altro non facevano, in origine, che copiare paesaggi dal vero per gl'Inglesi, che hanno generalmente molto gusto per simili lavori, li giudicano e li pagano bene. Era perciò necessario andar migliorando, e la scuola di Posilipo fece, infatti, progresso, e crebbe di numero. Questi artisti viaggiavano assai più degli altri; andavano con gl'Inglesi in Francia, in Inghilterra, e vedevano le scuole straniere; andavano in Oriente e tornavano con nuovi quadri, nei quali cercavano sempre ritrarre il vero. Cominciarono finalmente a provarsi nelle esposizioni, e, prima disprezzati, arrivarono poi ad essere discussi e considerati. Più tardi sorse fra loro qualche uomo di grande ingegno. Il Gigante è un acquarellista di cui non si troverebbe in Italia un altro d'uguale merito. Filippo Palizzi è un altro uomo singolarmente dotato dalla natura. Cominciando a dipingere animali, cani, cavalli, asini, che vendeva agl'Inglesi, giunse a ritrarre il vero con un sentimento così genuino, così vero della natura, che i soggetti meno importanti acquistavano nei suoi quadri un valore singolare. La testa d'una mucca o d'un asino aveva tale espressione, era dipinta con tanta evidenza, che anche gli artisti ac-

cademici dovettero, maravigliati, riconoscere il gran valore dell'artista. La natura lo aveva fatto pittore, ed egli aveva trovato da sè la propria strada. L'essere in una via così modesta non gli destò invidia; ma il riconoscere il suo merito fu un colpo mortale all'Accademia. Egli andò oltre; aggruppò gli animali; dipinse piccoli quadri di genere, semplici scene campestri, che ebbero la stessa verità, la stessa evidenza, il medesimo valore. Una tale pittura fece capire che in arte v'era da far qualche cosa di nuovo, da battere un'altra via. Lo studio del vero, della espressione, del sentimento, della natura e della realtà dette il crollo alla vecchia scuola. E venne il Morelli, che fu l'iniziatore d'una vera trasformazione della pittura napoletana.

XVIII

Le tre scuole, lombarda, toscana e napoletana, restarono lungamente segregate ed in parte ancora ignote l'una all'altra. S'incontrarono una prima volta nella grande Esposizione italiana di Firenze, l'anno 1861, e subito si vide l'effetto dell'azione che l'una cominciava ad avere sull'altra, e l'utilità immensa di questo avvicinarsi d'artisti e delle opere loro. Essi si sono incontrati una seconda volta a Parigi, nell'Esposizione universale. Che figura hanno fatto accanto agli stranieri? Bisogna parlar chiaro. La prima impressione che si riceveva dall'arte italiana, era questa: vi sono

certo valenti artisti in Italia, anzi quasi tutti dimostravano molto ingegno, ma non v'è una scuola italiana. Chi obbediva ad una, chi ad un'altra ispirazione; chi si lasciava dominare da uno, chi da un altro principio; chi era innamorato dei Francesi, chi dei Veneziani, chi di Raffaello o di Masaccio. Ma quello che è più, queste varie tendenze non erano ferme abbastanza per dar corpo a varie scuole. Nello stesso artista s'osservavano qualche volta varie maniere. È la conseguenza naturale d'un'arte nata quando l'Italia non formava ancora una nazione; ma è un grave danno, perchè ciò non permette ad alcuno dei nostri pittori d'esercitare un'azione generale sullo spirito del paese, e non dà alle sue opere un carattere veramente nazionale. L'arte italiana lasciava quindi una impressione indeterminata ed incerta. Inoltre, a giudicarla dai suoi quadri, l'Italia si presentava non solo come un paese che era tuttavia in uno stato di formazione; ma ancora come un paese chiuso in se stesso, senza partecipare gran fatto alla vita e al moto intellettuale dell'Europa. Tutti quei grandi soggetti della storia moderna, che sembravano essere preferiti dai pittori stranieri, la Riforma, la Rivoluzione, le guerre civili di Francia, non avevano occupato alcuno dei nostri artisti. Gli stessi soggetti italiani che essi avevano scelti, erano per lo più soggetti municipali. Federigo II, Federigo Barbarossa, Gregorio VII, gli altri personaggi nei quali s'è, per un momento, come concentrata la storia d'Italia e

d'Europa, non si vedevano in alcuno dei nostri quadri storici. E quella fine analisi psicologica che è conseguenza della letteratura moderna; quelle espressioni fugaci che pure manifestano il fondo del nostro cuore e rivelano i caratteri; quell'arduo e lungo studio che la pittura moderna mostrava di aver fatto nei quadri dello Steevens, del Knauss e di tanti altri, non si vedevano nella nostra pittura di genere, occupata invece assai più della sola azione esteriore, dell'effetto artistico più visibile. Evidentemente la cerchia d'idee in cui l'arte italiana è vissuta sinora, ha bisogno d'essere allargata, perchè in essa si senta e si veda la forza intellettuale d'una grande nazione e d'una grande cultura.

Noi ci fermeremo ora sopra alcuni artisti, che bastano a rappresentare le tre principali scuole dell'alta, della media e della meridionale Italia. Il Pagliano, sebbene nato in Piemonte, era colui che meglio di tutti rappresentava la scuola milanese. Aveva esposto due quadri, l'uno di figure grandi un terzo del vero, l'altro più piccolo ancora. Il primo ritrae un episodio della battaglia di Solferino, *La presa d'un camposanto*. Gli Austriaci già si ritirano facendo fuoco; essi sono in un angolo del quadro, a sinistra, e dall'estremo opposto gli Zuavi appariscono sull'orlo del muro, arrampicandosi per venir dentro: qualcuno ha già spiccato il salto ed è col fucile spianato. La sveltezza degli uni e la pesante solidità degli altri sono benissimo rappre-

sentate. Il quadro è vuoto nel mezzo: il sole illumina il terreno sparso di croci e tutta la scena, con una verità maravigliosa, a cui l'artista ha sacrificato ogni altro effetto più facile e più teatrale. Senza dubbio in questo dipinto si vede un nuovo tentativo dell'artista milanese, e vi si sente un po' la scuola del Morelli, che ha dimorato qualche tempo a Milano. Si potrebbe dire che, a prima vista, esso sembra solo uno studio dal vero, quasi l'episodio d'un quadro, più che veramente un quadro. V'è però una originalità di composizione ed una novità d'esecuzione, che potrebbero condurre l'artista ad un genere di battaglie, diverso dalle solite riproduzioni d'uniformi, di carri e di cavalli. La critica italiana si scagliò contro questo dipinto, ch'era stato esposto la prima volta a Milano, accusandolo di esser *troppo vero*, di aver dimenticato le grandi tradizioni dell'arte, ecc. Si è l'artista perciò scoraggiato? Noi lo ignoriamo; ma è certo che l'altro suo lavoro, che rappresenta un cavaliere ferito, assistito da due dame, nel costume del Rinascimento, ci fa vedere com'egli ritorni sopra i propri passi, alla sua prima maniera.

Noi in fatti qui vediamo una composizione che ricorda gli antichi maestri del Quattrocento, condotta con finezza, con gusto e con grandissima eleganza, tale che l'artista dimostra sempre il suo valore. Ma verrebbe fatto di chiedergli: — Quale è la vostra via? Sotto quale bandiera combattete? Perchè volete esaurire le nobili forze del vostro

ingegno in questa penosa incertezza, e non decidervi, una volta per sempre, a manifestarvi, seguendo quella via, qualunque essa sia, che giudicate vostra? — Egli riesce bene nell'una e nell'altra, è vero; ma riuscirebbe tanto meglio se ne seguisse una sola, lasciando da un lato critici e giornalisti. Senza questo coraggio, l'arte italiana non uscirà mai dalla sua incertezza. In uno stato di transizione come quello in cui siamo, non è possibile che un quadro sia buono per tutti i gusti, e più è lodato dagli uni, più sarà biasimato dagli altri. Ne abbiamo ultimamente avuto un esempio a Firenze, nel quadro del Focosi di Milano. Si trattava d'un concorso, i cui giudici, nominati parte dal Governo e parte dagli stessi concorrenti, erano artisti fra i più reputati in Italia: v'erano i vecchi e v'erano i giovani; il loro giudizio pareva dovesse essere come quello dell'Areopago. Dissero chiaramente: — Il quadro del Focosi è il migliore, ed è eccellente, e merita il premio. — Si è per questo la stampa astenuta dal fare una crociata contro il Focosi?

L'alta Italia ha inviato altri quadri assai pregevoli, come per esempio quello dal Gamba, in cui v'è molto merito d'esecuzione e di composizione, quale era da aspettarsi in un artista, il cui valore è ben noto. Un giovane lombardo, il Faruffini, assai meno conosciuto del Gamba, ha, col suo quadro che rappresenta *Cesare Borgia ed il Machiavelli*, saputo ridestare l'attenzione del pubblico prima a Milano, poi a Parigi. Il Segretario fiorentino fa prova di

tutta la sua finezza, e separando le dita di un guanto che ha in mano, quasi volesse distrarsi o distrarre, cerca lentamente insinuarsi nell'animo del Duca e convincerlo. Ma questi, seduto con le spalle alla finestra, in modo che la sua figura stacca e s'ingrandisce sul fondo chiaro, tiene la mano sul pugnale, distende innanzi le gambe con alterigia e disinvoltura, senza parlare, e guarda fiso il Machiavelli, come chi è deciso a non farsi persuadere. L'uomo di genio e l'uomo d'azione sono in presenza. Il concetto del quadro è nuovo e ben pensato; ma la pittura lascia ancora molto a desiderare, a causa d'una certa durezza opaca, e la figura del Duca, bisogna convenirne, è un po' troppo teatrale. Il Faruffini però è giovane, e questo lavoro promette assai bene del suo avvenire.

Fra i quadri di genere ve n'era uno del Bianchi, che si faceva molto notare. Un prete insegna a suonare il violino ai piccoli chierici, che gli son seduti dinanzi. Egli ha un'aria di vera bontà, muove l'arco del violino come per far capire la nota, infondendola nell'animo de' suoi alunni, che sono attoniti e rapiti dalla musica. V'è facilità, verità e luce; ma v'è anche qui un po' di quell'artifizio notato più sopra nella scuola lombarda; una certa monotonia, che tratta ogni parte del quadro col medesimo pennello, con la medesima luce; una forma graziosa e gentile, che è però alquanto convenzionale, sebbene la verità generale di questo lavoro sia grandissima. Si desidera maggiore

varietà e maggiore individualità; specialmente i piccoli chierici si somigliano troppo. Mancano di certo quei pregi che danno così gran valore alle tele del Knauss.

Rincresceva molto il non vedere nella Esposizione il Bertini di Milano. È vero che coloro i quali hanno una reputazione ormai sicura, non vogliono sempre metterla a cimento. Ma si trattava di sostenere il nome italiano in una lotta, nella quale i più grandi di tutte le nazioni si presentavano. Nondimeno l'arte lombarba, sebbene nella pittura non mostrasse tutta la sua ricchezza, manifestò le proprie forze nella scultura, inviando un numero assai grande di statue, che furono soggetto di grandi controversie. Il pubblico s'affollava con singolare avidità innanzi ai lavori del Magni, del Tantardini, dello Strazza, del Tabacchi, del Bergonzoli, del Corti, di un'intera scuola, che trovava la sua più chiara personificazione nel Vela, e massime nel suo *Napoleone I*, il lavoro più lodato e più criticato dell'Esposizione italiana, perchè in esso si vedono i pregi e i difetti principali della scultura lombarda.

Sarebbe curioso paragonare le lodi che il pubblico faceva, le commissioni che i nostri scultori ricevevano da gente d'ogni nazione, con le critiche amare che ci regalava la stampa francese. Queste, in brevi termini, si esprimevano così: — Chi vuol vedere come si può nel marmo imitare la paglia d'una sedia, il tessuto d'una stoffa, la

pelle aggrinzita d'un vecchio, i capelli voluttuosi d'una donna, vada a vedere la scultura italiana. È opera più da scarpellino che da artista, non v'è nulla che s'avvicini alla *superiorità incontestabile* della nostra statuaria. Il Vela ha assai bene imitato la tessitura della coperta che avvolge il suo Napoleone morente, e le gale della camicia. Di tutta la persona non si vedono che due mani ed una testa, senza nobiltà e volgarmente disegnate. — In ciò v'è non solo la più strana esagerazione, ma qualche volta anche il contrario del vero. Senza negare i difetti della scuola, è certo che uno dei suoi fini principali è di sempre meglio imitare il vero, per meglio esprimere le proprie creazioni, le proprie idee. Il *Socrate* del Magni, il *Lucifero* del Corti, il gruppo del Tabacchi, quello del Bergonzoli sono concetti più o meno bene esposti; ma son certo idee nobili, elevate assai più che il *Salterello*, o il giovanetto che avvicina all'orecchio una conchiglia, o quello che è sulla testuggine, o la fanciulla che gioca a gatta cieca, e simili statue francesi, senza con ciò voler mettere in dubbio il loro grandissimo pregio o, se così piace ai Francesi, la loro *superiorità incontestabile.*

Si può egli dire in buona fede, che nel Napoleone del Vela non vi sia pensiero, ma solo imitazione di stoffe? Noi vogliamo descriverlo, riproducendo le belle parole del professor Dall'Ongaro, perchè non sapremmo far meglio. « Egli è là as- « siso sulla vasta poltrona da cui non dovrà più

« levarsi. Tutta la sua vita, le memorie, i rimorsi, « i disinganni, i dolori, i disegni giganteschi, le « imprese poco minori; tutto ciò che egli fece; tutto « quello che non gli fu concesso di compiere; la « storia di un secolo condensata in un cervello, in « un'anima umana; tutto ciò è dipinto, è scolpito « su quella fronte, su quelle labbra, in quello sguardo « che per mirabile magistero sembra animato e ter- « ribile fino nel marmo. Giammai scarpello di scul- « tura ha effigiato una figura più epica ad un tempo « e più tragica. Ma la tragedia non si manifesta « nei lineamenti contratti, nel gesto convulso. L'at- « titudine della persona, delle braccia, delle mani « è quasi tranquilla, tranne la sinistra, che sembra « aggravarsi su la carta d'Europa, spiegata sulle « ginocchia.... Il Napoleone del Vela, benchè vivo « e reale, è sollevato nelle regioni serene della « storia: è circondato dall'aureola della morte o « piuttosto della immortalità: non vi dice, non « v'accenna alcun sentimento particolare, ma v'im- « pone un sentimento misto di pietà e di terrore, « come i grandi protagonisti dei tragici greci ».[1]

Ognuno vede che tra la critica francese e quella del Dall'Ongaro corre un abisso. Noi crediamo che le sue parole siano genuinamente ispirate dalla statua, e solo non conveniamo con lui, quando, senza

[1] *L'Arte Italiana a Parigi nell'Esposizione del 1867. Ricordi* di F. Dall'Ongaro. Vallardi editore, Milano-Firenze. In questo volumetto sono, con altri scritti, raccolti e riveduti gli articoli già pubblicati dall'autore nella *Gazzetta Ufficiale del Regno*.

alcuna riserva, egli dice ancora che il Napoleone del Vela è veramente sollevato nelle più serene regioni della storia. Il difetto invece ci pare che sia quello di stare un po' troppo sulla terra. Ma lasciamo ogni metafora. Chi si fosse ritrovato innanzi al Napoleone morente, non avrebbe osservato così minutamente la coperta, la camicia, il movimento dei capelli, la trama, direi quasi, della pelle. Tutto ciò avrebbe inevitabilmente preso ai suoi occhi una forma più grandiosa, meno particolareggiata e finita, perchè l'animo del riguardante si sarebbe trovato esaltato e trasportato in una regione più serena e solenne, e l' occhio avrebbe trascurato ogni minuzia. Questo difetto si riscontra in tutta la scultura lombarda, che è perciò poco monumentale. E noi dobbiamo riconoscerlo, perchè il vantaggio che si cava da una Esposizione universale è appunto quello d'imparare. Sotto questo aspetto molto c'insegnavano tanto la scultura francese, che aveva una lodevole severità classica di disegno, con una espressione finissima e castigata, quanto alcune sculture tedesche veramente grandiose e monumentali. Ha mille ragioni il Dall'Ongaro di protestare contro le esagerazioni della critica dei Francesi; ma egli sarà del mio avviso quando dico che se, irritati dalle ingiuste e e puerili accuse, non volessimo tener conto delle critiche meritate, cadremmo nel loro medesimo errore, e il danno sarebbe nostro. La scuola lombarda pecca certamente, così in pittura come in scultura, d'un realismo eccessivo; s'innamora troppo d'un tocco

elegante di pennello, d'un colpo abilissimo di scalpello, e cerca sempre una grazia che riesce spesso convenzionale. Ma è pure, bisogna convenirne, la scuola più ricca di vita e di pensiero. Ad essa riescono di utile e profittevole contrapposto la maggiore severità e serenità toscana, che han fatto riscuotere al Duprè applausi meno contrastati.

XIX

La pittura toscana era rappresentata dal quadro dell'Ussi, *L'abdicazione del Duca d'Atene,* soggetto anche questo di storia municipale, ma di grande importanza, e trattato con maestria e larghezza singolari. Dopo che ebbe ottenuto uno dei grandi premi, questo quadro fu, come il *Napoleone* del Vela, fatto bersaglio alle più amare critiche. Si disse perfino che era una povera composizione, di cui in Francia ogni discreto scolare d'Accademia sarebbe stato capace. Ma in verità chi lo esamina un po' da vicino, s'avvede che in esso v'è più lavoro, più studio e più ingegno che non se ne trovi in molti quadri francesi, pei quali gli stessi critici, nei medesimi giornali, si mostravano tanto generosi di lodi. Lasciamo dunque da un lato i premi ed i giornali.

La scena solenne ha luogo in una delle sale di Palazzo Vecchio. Il Duca è seduto in mezzo del quadro, con la penna in mano, accanto alla tavola, incerto ancora di firmare la sua abdicazione, pieno di terrore, e pur desideroso di resistere, sebbene

veda che il resistere sia vano. Presso a lui, accosto alla sedia, è ritta in piedi la figura del Cerretieri, il suo cattivo genio, l'istigatore degli atti più crudeli; egli ora vede l'abdicazione inevitabile del Duca, e sente che sarà vittima del furor popolare. È immobile, col colore della morte in viso, e non ha coraggio di pronunziar parola. A destra del quadro sono i soldati Borgognoni, i più tenaci a difendere il Duca, alcuni di essi lordi di sangue e feriti. Ma ora, quasi ponendogli le mani sul viso, lo minacciano perchè abdichi, essendo vana ogni resistenza. A sinistra stanno il Capitano del popolo ed altri principali personaggi della Repubblica, i quali guardano tranquilli, come sicuri della vittoria. Dietro a loro, lontano, a sinistra, Guglielmo da Scesi, un altro fatale consigliero del Duca, e il suo figliuolo giovinetto urlano spaventati, perchè dalla porta aperta si sentono già presi da mani che si avanzano e li stringono per darli in balìa del furor popolare, che li farà a pezzi. E nessuno vi bada. Non v'è un personaggio solo messo a caso sulla tela per riempirla, meno forse il soldato che, quasi di spalle allo spettatore, è in primo piano, rompendo così la linea monotona della tavola. Ad ognuno di essi l'autore ha cercato dare una espressione ed un carattere determinato. Non mancano di certo i difetti. E prima di tutto, la figura del Duca, di cui è molto studiata l'espressione, vestita d'un rosso crudo, stride alquanto in mezzo al quadro, dipinta com'è con quella poca fusione di colori, che si trova

spesso nel Trecento e nella prima metà del secolo seguente. Il Cerretieri, invece, dipinto con una felicità singolare, ricorda la scuola napoletana, ed è forse la più bella figura del quadro. I Borgognoni, che sono e disegnati con vigore e vivacità, paiono studiati dal vero, mentre il Capitano del popolo ed il frate che gli è accanto, ricordano un po' la maniera di fra Bartolommeo. L'artista è ben lontano dall'essere imitatore d'alcuno; ma in questo quadro sembra avere obbedito a diverse ispirazioni. In esso manifestò la prima volta tutte le forze del proprio ingegno, e vi si vede perciò uno spirito che cerca, che progredisce e che non ha sempre trovato l'ultima forma della sua arte. Si nota anche nel quadro una mancanza d'aria e di spazio: le figure sono un po'come addossate le une alle altre, ed in generale v'è una certa durezza, la quale è forse il principale difetto di questa, che certo è fra le opere moderne che più onorano l'arte italiana. Io non conosco un'altra rappresentazione storica d'uguale importanza, d'ugual merito fra i quadri dei nostri pittori moderni.

In un suo lavoro più recente, che non era a Parigi, l'Ussi rappresentò Dante giovanetto innamorato, quando è ingenuamente canzonato da alcune donne, secondo che il Poeta stesso descrive nella *Vita Nuova*. Si vide allora che l'artista si studiava appunto di migliorare la sua maniera; cercava l'aria, la luce, l'effetto generale, senza voler perdere la diligenza e finitezza, l'espressione e la correzione. I

critici non tutti lo capirono, ed alcuni gli si scagliarono contro, quando avrebbero dovuto incoraggiarlo e lodarlo, perchè s' affaticava a risolvere uno dei più difficili problemi dell'arte moderna. E fu singolare il vedere come questo quadro così criticato in Firenze, appena che giunse a Milano, fu portato alle stelle, per opporlo a quella battaglia del Pagliano, di cui abbiamo parlato più sopra, e nella quale questi cercava superare le medesime difficoltà. In tal modo l'uno e l'altro restavano confusi, invece di essere incoraggiati o consigliati da quella critica che deve esprimere il giudizio del pubblico. E ciò perchè neppure in arte i partiti sanno ponderare il male che fanno le parole poco temperate. Ma bisogna qui ricordare agli artisti che se la pittura italiana è in uno stato di trasformazione, anche la critica è nelle stesse condizioni, e ognuno vuol dire la sua. In questo stato di cose non è sperabile che arrivino mai elogi non contraddetti.

Io non mi fermo sopra altri pittori toscani. Essi hanno mandato poco, ed il quadro dell'Ussi è quello che meglio rappresenta questa scuola notevole assai per finezza, eleganza e correzione non accademica; ma che pure ha bisogno di prendere uno slancio maggiore nel colore, di avere più luce e d'essere meno timida, di avere più coscienza delle proprie forze. Le esposizioni che si fanno in Firenze, ci mostrano ogni anno ingegni nuovi, tentativi inversi; ma pochi arrivano a cavare dal proprio

spirito tutto quello che può dare. Di rado vediamo un quadro compiutò con una maniera sicura, un artista che senta di aver fatto veramente tutto quello di cui è capace. Colpa in gran parte ne sono i tempi, divenuti ora all'arte italiana poco propizi.

XX

Il Pagliano, l'Ussi ed il Morelli son quelli che ho scelti come i rappresentanti delle tre scuole, in cui è principalmente divisa la pittura italiana; vengo perciò al Morelli, che si può dire il capo della più moderna pittura napoletana, colui che ne ha determinato il nuovo indirizzo, ed i cui lavori hanno, dalla grande Esposizione di Firenze in poi, avuto la forza di modificare non poco anche le altre scuole italiane.

Non v'è dubbio alcuno, io credo, che fra tutti i pittori italiani egli dimostri una maggiore originalità. Se il pittore deve trovare il suo proprio linguaggio nei colori e nella luce, se in essi e con essi deve vivere e manifestarsi, se per lui i pensieri debbono tradursi in armonie sempre varie e nuove di colori, il Morelli ha davvero tutte queste qualità in un grado eminente. I critici tedeschi più autorevoli lo hanno riconosciuto. Il suo elemento è la luce, ogni nuovo quadro è per lui un nuovo problema di luce, e da ciò nascono tutti gli elogi e le critiche che si fanno di lui. Datosi in Napoli, sua città nativa, a fare la guerra più dichiarata all'in-

segnamento accademico, ebbe ed ha ammiratori che lo portano al cielo, detrattori che lo accusano di corrompere l'arte. Certo ne' suoi quadri si ritrovano qualità nuove, ed egli è circondato da alunni che tutti mandarono a Parigi opere pregevoli, il che lo costituisce indisputabilmente capo della nuova scuola napoletana. Giudicarlo imparzialmente è difficile assai a chi si trova legato a lui dai più stretti vincoli di parentela, e gli deve l'avere, per alcuni anni, rivolto i suoi studi all'arte. In ogni modo, è tanto maggiore l'obbligo di cercare e di dire il vero senza lusinghe. Gli accademici dicono che il Morelli non ha disegno, perchè essi misurano col compasso le gambe e le braccia, e guardano solo al contorno. Il Morelli, invece, non si contenta d'una misura secondo le regole; vuole ancora che una mano o un braccio, oltre al non essere troppo lunghi o corti, abbiano *carattere*, e in ciò pone l'importanza maggiore del disegno. Ma questo carattere egli lo cerca principalmente col colore, e vuole innanzi tutto l'unità, la forza, l'armonia nella macchia generale del quadro. La sua tavolozza manifesta una ricchezza infinita di colori, da cui risulta una luce mirabile, che agli accademici, i quali disegnano correttamente, ma senza vigore e senza colore, pare chiasso pericoloso ed evitabile. Egli s'è formato collo studio del vero; della pittura francese, veneziana, fiamminga, spagnuola; ma in lui vive ancora lo spirito della vecchia scuola napoletana, illustrata da Salvator Rosa, dallo Spagnoletto,

dal Cavalier Calabrese, e da tanti altri, che furono tutti pittori arditi, audaci e coloristi. Così quando gli si presenta un soggetto, non può innamorarsene, se prima non si trasforma per lui in un effetto di luce. Le immagini sorgono nella sua fantasia vestite già di colori, e quando una lo ferma e lo attrae, diviene subito e di necessità come la nota dominante nel quadro, determina la macchia, decide la composizione. Così l'unità generale del colore è grandissima, e i suoi bozzetti sono sempre stupendi; ma il carattere storico o psicologico dei suoi personaggi viene qualche volta a soffrirne. Essi debbono piegarsi alle leggi inesorabili di questa magica armonia, la quale, nelle opere del Morelli, come in quelle dei Veneziani, è la vita del quadro e del pittore.

Il Tasso che legge il suo poema alle tre Eleonore, è l'argomento del suo principale lavoro nell'Esposizione. Non è un soggetto nuovo, nè di grande importanza storica, ed è suggerito in parte più dalla leggenda che dalla storia. Ma lo studio delle varie espressioni di quelle tre donne, che ascoltano ed ambiscono l'amore del poeta, sebbene una sola ne sia sicura, e la difficoltà in cui si trova il Tasso, che, innamorato d'una, non deve offendere le altre, presenta un contrasto di passioni e d'espressioni, che rende nuovo un soggetto antico. Se non che, a poco a poco, tutto questo è divenuto nel quadro parte secondaria; perchè le difficoltà di luce che l'artista ha cercato di superare, chiamano ora l'attenzione principale dello spettatore. Quella delle

tre donne che è seduta più vicina al poeta, seduto anch'esso, trovasi in ombra, ed è dipinta con una grande maestria di colore, una trasparenza inarrivabile e di riflessi. Essa segue intenta la lettura del poeta, e rifugge dal guardare la fortunata rivale che le sta di contro. Questa, malata e abbandonata sulla poltrona, viene illuminata da una luce diretta, ed è dipinta con una finezza e delicatezza grandissime. È una nobile e gentile figura, che raccoglie la luce principale del quadro, come attira gli sguardi furtivi e i pensieri del poeta innamorato che legge. La terza, che è posta fra le due prime, s'accorge, maravigliata, che è tra due rivali, rivale anch'essa. Tutto ciò segue presso un verone, che forma il fondo della scena, e dal quale penetra una luce che la illumina mirabilmente, che ha un fascino singolare, e sembra qualche volta essere lo scopo principale del quadro, giacchè in esso il carattere dei personaggi, trovato e capito assai bene, viene in parte sacrificato al Dio onnipotente della luce. — Il *Bagno di Pompei* è anch'esso uno stupendo studio di colore: una figura in mezzo del quadro, semi-nuda, illuminata dall'alto; un gioco stranamente difficile di riflessi che produce l'effetto proprio del vero. L'artista ha studiato l'architettura, i costumi del tempo, e li riproduce; ma lo spettatore s'avvede che qui il soggetto principale è un contrasto difficilissimo di colori; tutto il resto è secondario. La vita romana e pompeiana nei bagni, si direbbe studiata solo nella luce di cui era rivestita.

Eppure nel piccolo quadro, *Lara ed il suo paggio*, l'effetto del colore e l'espressione del soggetto si sono come uniti e confusi in una sola cosa, con mirabile armonia, e così il Morelli ha nel più piccolo de' suoi lavori, accennato la via che può dare alla immensa perizia ed alla originalità della sua arte, una vera importanza nazionale. Egli dovè lottare contro una vecchia scuola, creandone una nuova, che sta ora per toccare la meta. In quest'aspra battaglia fu utile ogni cosa che potè divenire arme di guerra, e della pittura bisognò mostrare il lato opposto a quello che prevaleva nell'Accademia. A lui abbiamo un obbligo infinito, ed il suo nome resterà nella storia fra i restauratori dell'arte italiana. Ma il giorno della vittoria è ora arrivato, ed in questo giorno si tirano le somme e si rendono i conti. I nuovi artisti si tengano per avvertiti. L'insegnamento pedantesco e accademico è finalmente vinto anche in Italia, vinto per opera loro; ma quello che si perdonava nel giorno della lotta, non sarà più perdonato dopo la vittoria. Inondare di luce l'Accademia per mostrarne gli errori, fu utile a Napoli, come fu utile a Firenze ispirarsi al Quattrocento, per cercare l'espressione, e mostrare la vacuità delle attitudini convenzionali. Ma oggi tutto ciò non basta più. La pittura deve avere colore, concetto, espressione, disegno ad un tempo. Non deve solo distruggere i seguaci dell'Accademia e far nuovi proseliti; deve anche, ponendosi per la via maestra, raccogliere tutti gli elementi dell'arte mo-

derna e formare una scuola italiana, che senza perdere le varietà provinciali, infonda in ciascuna di esse la forza e la cultura d'una grande nazione. In questo modo solamente l'arte nostra può tornare ad essere di valido aiuto al progresso nazionale. Ma perchè ciò avvenga, bisogna che si cerchi richiamare su di essa tutta quanta l'attenzione del paese. Questa è la sola ragione che m'ha indotto ora a scrivere. Io mi sono per qualche tempo e con molto amore occupato dell'arte italiana, che ho sempre giudicata parte importantissima della storia nostra; pure vedo quanto dovrei saperne di più per parlarne con qualche autorità. Mi sarei quindi taciuto, se non fosse la speranza di spingere altri a pensarvi ed a parlarne.

XXI

Ed ora finalmente, per concludere, dirò che a tutti i mali qui sopra notati vi sono alcuni rimedi, che dipendono solo dall'andamento generale delle cose nel paese, e per questi bisogna rimettersi al tempo; ma ve ne sono altri che dipendono dall'azione del Governo, ed è su di essi che vorrei richiamare l'attenzione di tutti. Io li riduco principalmente a tre.

1° Le condizioni mutate del nostro paese hanno peggiorato la sorte degli artisti. Essi si trovano generalmente senza commissioni di grandi lavori, e quel che è peggio, son come isolati nella società

in cui vivono. Ciò nasce in parte dalle preoccupazioni politiche; ma in parte ancora dal non essere intesa fra noi tutta l'importanza dell'arte. A rimediarvi bisogna rivolgere su di essa l'attenzione del pubblico e degli studiosi, e diffondere nel popolo la cognizione del disegno. La storia dell'arte è una delle discipline più studiate ai nostri giorni, fuori d'Italia; è invece assai negletta presso di noi. Lo studio del disegno elementare è divenuto uno dei bisogni più generalmente riconosciuti nelle società moderne, come mezzo efficace a promuovere l'industria e la cultura popolare. E noi siamo il solo paese civile in Europa, che non abbia ordinato su vasta scala le scuole di disegno elementare. È strano, dicevano i giurati stranieri a Parigi, che voi i quali siete coloro che hanno maggiore attitudine alle arti belle, siate pur quelli che meno sappiano cavarne profitto, per la ricchezza, la cultura e l'onore del vostro paese. Per rimediare a tutto ciò, bisognerebbe cominciare col trasformare alcune delle nostre molte Accademie di arti belle in scuole normali di disegno elementare o industriale, lasciandone altre per dare la solida e severa cultura di cui hanno bisogno i veri artisti. In questo modo si porrebbe a profitto un buon numero di scuole che ora non valgono a nulla; non si creerebbero molti infelici, cui spesso si pone in mano un pennello che riesce inutile ad essi ed agli altri; si darebbe all'artista un pubblico più intelligente, all'industria un nuovo slancio, ed all'arte un modo

di agire su di essa e migliorarla. È una riforma desiderata da quanti sono veri amici dell' arte in Italia, suggerita dall'esperienza e dall' esempio di tutte le nazioni, e che apparve necessaria sin dalla prima Esposizione italiana del 1861.

2° Se è vero che il più urgente bisogno dell'arte nostra è quello di formare una scuola nazionale, la quale non distrugga quella varietà che costituisce una ricchezza preziosa in Italia, bisognerebbe trovar modo di ravvicinare e porre continuamente a confronto le nostre varie scuole di arte, le quali vivono ancora troppo segregate. Una Esposizione italiana che, di tempo in tempo, si facesse nelle nostre principali città alternativamente, sarebbe utilissima, come utilissimi sarebbero i concorsi nazionali simili a quello in cui ebbe il primo premio il Focosi. Non bisogna spaventarsi delle difficoltà e degli inconvenienti che queste cose incontrano sempre e per tutto, bisogna guardare al risultato generale.

3° V'è un'altra considerazione, che sembra di poco, ed è pure di grandissimo momento. In Italia s'è oramai, per ogni professione, prescritto un tirocinio di studi, una scuola, un diploma. L'avvocato, il medico, il farmacista, il maestro elementare debbono tutti avere il loro diploma. C'è una sola professione che resta abbandonata, senza vere e proprie scuole, che mettano in grado d' esercitarla legalmente, ed è quella dell'architetto. Si è pensato alle scuole d'applicazione per gl'ingegneri di ponti

e strade, di vie ferrate, di officine industriali e di miniere; ma all'architetto, che deve essere prima artista e poi uomo di scienza, non s'è pensato. Spesso è un capo muratore colui che dirige la costruzione d'un palazzo. Coloro che si vogliono dare alla professione d'architetto, qualche volta pigliano la via universitaria e trascurano l'arte, qualche altra vanno all'Accademia di belle arti e trascurano la scienza, di cui hanno pure bisogno. La naturale conseguenza di questo fatto è assai semplice. Noi siamo ridotti a tale, che la più parte delle nostre case non sono più opere d'arte, anzi di rado l'arte v'entra per nulla. La pittura, la scultura, l'architettura una volta formavano quasi un'arte sola. Oggi si vede spesso lo scultore fare una statua che possa stare, come un mobile di lusso, in un salotto qualunque; il pittore porsi a dipinger piccoli quadri, che possano, come le stampe, entrare in commercio, e l'architetto far case che si possano, come i magazzini, fornire di suppellettile, secondo il capriccio mutabile di coloro che vengono ad abitarle. I pubblici edifizi, pei quali spendiamo parecchi milioni, sorgono senza che lo scultore o il pittore sieno mai chiamati a dare un compimento di cui pare che non abbiano più bisogno.

Si dice che tutto ciò è per risparmio di spesa: ma una linea barocca costa quanto una linea elegante, e quello che si spende nei nostri salotti, per supplire con un lusso sfoggiante alla mancanza d'arte, basterebbe certo a fare il contrario. Ri-

stabilire l'unità e l'armonia delle arti, sarebbe di certo uno dei più efficaci mezzi per farle risorgere. I basso-rilievi del Partenone non potrebbero stare in una filanda, e gli affreschi del Vaticano perderebbero assai in un altro edifizio. Perfino i barocchi erano, sotto questo aspetto, in condizioni assai migliori di noi. Dai loro palazzi d'un'architettura esagerata, esuberante; dalle ampie scale ornate di statue; dalle terrazze che davano sui giardini; dai salotti colle mura e le volte ornate di grandi affreschi, sino alla più minuta suppellettile, agli abiti, alla tabacchiera, all'orologio del cicisbeo, essi serbavano il medesimo stile, e l'arte loro, sebbene scorretta, aveva pure un carattere che manca alla nostra, e v'erano artisti le cui opere saranno pur sempre ammirate. Non si può, noi lo sappiamo, vincere affatto o fermare l'andazzo dei tempi; ma un efficace rimedio sarebbe l'istituzione d'una grande scuola di architettura, con un tirocinio regolare di studi artistici. È una parte indispensabile d'un buon sistema d'istruzione in ogni paese civile.

Se dunque si istituiscono le scuole di disegno elementare, diminuendo le Accademie; se si stabiliscono, in tempi determinati, esposizioni nazionali con premi ai migliori artisti; se si fonda una buona scuola di architettura, e si riordinano con studi severi le poche Accademie di cui si può aver bisogno; se gli storici e gli uomimi di lettere vogliono volgere anch'essi la loro attenzione all'arte, perchè qualcuno almeno ne faccia occupazione di

tutta la sua vita, io non dico che l'arte italiana risorgerà d'un tratto, ma che almeno sarà messa in condizioni più normali, e comincierà a fiorire. Il gusto rinato nel paese non lascerà l'artista senza lavoro, senza incoraggiamento, senza un pubblico intelligente, e noi tutti non resteremo privi d'uno dei più efficaci elementi della coltura italiana, quello che più di ogni altro ne agevolò una volta la diffusione nel mondo.

IL SIGNOR TAINE

E LA CRITICA DELL'ARTE[1]

I

Il nome del sig. Taine va divenendo ogni giorno più chiaro nella letteratura francese. Il suo libro sulla *Storia della letteratura inglese* lo fece, d'un tratto, conoscere per un nuovo ed illustre seguace della scuola positiva. Nominato professore all'Accademia di Belle Arti in Parigi, egli ha cominciato a pubblicare il suo Corso. E finalmente il *Viaggio in Italia* è un nuovo studio, col quale l'autore s'apparecchia a dare sempre maggiore importanza alle sue lezioni di estetica. Noi non vogliamo fare un esame minuto di tutte queste opere, ma discorrere piuttosto i pregi dello scrittore e le sue idee intorno all'arte.

La storia e la critica dell'arte sono due discipline, che vengono ora coltivate fuori d'Italia con un

---

[1] Questo scritto fu pubblicato la prima volta nella *Perseveranza* di Milano (febbraio 1867). Le opere del Taine, qui prese in esame, sono: *Philosophie de l'art*, Paris 1865. — *Voyage en Italie*, vol. 2. Paris, 1866. — *Philosophie de l'art en Italie*. Paris 1867.

amore ed un ardore grandissimi. S'insegnano dalle cattedre, si rendono popolari con giornali dedicati alle arti belle, ed ogni anno vengono alla luce nuove opere su questo argomento, il quale, bisogna dirlo, ha una importanza ed una difficoltà grandissime. Il lavoro d'arte è come una poesia visibile e sensibile, è un'opera della mano e del genio dell'artista, che dà alle sue immagini, alle sue creazioni un corpo materiale, fatto, direi quasi, trasparente, per rendere visibile l'idea che lo anima, e che deve manifestare. E da ciò risultano, in pari tempo, l'importanza e la difficoltà degli studi sull'arte. Entrate nella galleria dell'Accademia in Firenze, e voi vedrete tutta la storia della scuola fiorentina. Innanzi ai vostri occhi si schiera una serie di quadri, cioè di opere visibili, che vi riproducono sotto gli occhi tutte le forme per cui lo spirito del popolo fiorentino è passato. Voi vedete l'ingenuo misticismo di Cimabue sollevarsi gradatamente fino alle nobili composizioni di Giotto, contemporaneo di Dante; vedete lo studio dell'antico distruggere questa scuola, per dar luogo ai quattrocentisti, che studiano il vero e le statue greche, e finalmente arrivate alle opere di fra Bartolommeo e di Andrea del Sarto. E così osservate, sotto altra forma, lo stesso cammino che ha fatto la letteratura, passando dagli scrittori del Trecento agli eruditi del secolo XV, per venire poi alla prosa del Guicciardini e del Machiavelli, alla poesia dell'Ariosto. È la medesima storia dello spirito umano. Se non che allo storico della lettera-

tura basta essere un uomo di lettere, avere una intelligenza culta e capace di sentire il bello; ma lo storico della pittura o della scultura deve a queste qualità aggiungere anche l'altra di saper conoscere e giudicare quella che chiamano la parte tecnica dell'arte. Egli deve non solo essere in grado di giudicare il pensiero dell'artista, ma di saperlo ritrovare in quelle forme sensibili sotto cui è nascosto, e di saper conoscere tutte le difficoltà materiali contro cui l'autore ha dovuto lottare per esprimerlo. Ora è difficile assai che in un uomo solo si trovino qualità così diverse, e che, avendole, egli sia di più uno scrittore capace di valersene con eloquenza. Quindi le mille difficoltà e le varie forme che pigliano la storia e la critica dell'arte. Questa varietà, infatti, deriva non solo dal diverso ingegno degli scrittori; ma ancora dalle diverse cognizioni che essi hanno.

Alcuni si fanno pazienti ricercatori di fatti, altri ci dànno una fedele descrizione de' monumenti, altri si pongono ad esaminare la parte tecnica o quella che si potrebbe chiamare l'industria dell'arte, ed alcuni fanno la storia dell'arte, come se fosse una letteratura, senza avere di essa alcuna conoscenza speciale. E quest'ultima specie di critici è forse la peggiore di tutte, perchè si perde in mille vuote generalità, accumula invano teorie senza significato, e cade in un numero infinito di falsi giudizi, senza avvedersene. Raro assai si trova un uomo, che dinanzi ad un quadro sappia veramente divenire ar-

tista; che in un tocco di pennello sappia ritrovare un'idea; che nell'armonia delle linee e de'colori, nella grazia dei movimenti, sappia sentire la musica che emana dal quadro, e ricostruire nella sua mente, sotto altra forma, il concetto dell'autore; rappresentarlo colla penna; giudicarlo e spiegarlo colla conoscenza dei tempi e del genio dell'artista.

II

Il signor Taine, però, ha molte delle qualità necessarie ad un vero critico. E prima di tutto è un abile scrittore. La sua penna corre rapidissima, il suo stile è ricco di splendidi colori, il suo senso dell'arte è vivo e squisito. Entrato in una galleria di quadri, egli scorge subito la diversità delle scuole, indovina il loro carattere principale, scopre i più arditi concetti: il suo animo si esalta come rapito da una musica, ed egli ha il raro e invidiabile dono di saperci far sentire e vedere tutto ciò che spontaneamente ha sentito e veduto. Egli inoltre non si sente mai obbligato ad accettare giudizi universalmente ripetuti. Se un quadro di Raffaello o di Michelangelo non gli piace, ve lo dice francamente e senza esitare; il che subito desta in voi una schietta fede nella sincerità e indipendenza de'suoi giudizi. Dalle gallerie e dalle accademie uscito all'aria aperta, guarda i palazzi, le vie, i costumi, il mare, la campagna italiana, e, quasi a mostrarvi che anch'esso è artista, si ferma a dipingere colla penna, e vi

pone innanzi nuovi e non meno splendidi quadri. Voi vedete le vie, le piazze, la folla di mille colori, che brulica per tutto, le chiese, le statue; voi vedete i monti lontani formare il fondo di questi cento quadri della natura italiana, i quali l'autore, con magico stile, fa scorrere sotto i vostri occhi. Ed il sig. Taine possiede ancora un altro pregio, che noi Italiani dovremmo particolarmente invidiargli. I nostri discorsi cominciano sempre *ab ovo*, e procedono con tutte le regole della rettorica. Noi abbiamo l'introduzione, la perorazione, la narrazione, la commozione degli affetti e la conclusione. Nulla manca alla perfezione del nostro lavoro, se non che troppo spesso riesce una freddura, che annoia mortalmente. Il signor Taine sembra, invece, voler fare ai cozzi con tutte le regole della rettorica. Il suo *Viaggio in Italia*, scritto in forma di lettere ad un amico, non rispetta altra legge che la propria inclinazione dello scrittore. Ora egli si ferma lungamente innanzi ad un quadro, ve lo descrive a parte a parte, vi narra la vita del pittore e la storia de' tempi, ed ora con un solo periodo vi giudica una intera serie di quadri. Egli sa che quando la mente si è troppo fermata sopra un soggetto, s'avvicinano la stanchezza e la noia; onde prima che voi cominciate a durar fatica nel seguire i suoi ragionamenti sull'arte, salta in carrozza e vi mena alle Cascine o alla riviera di Chiaia, descrivendovi un quadro non meno splendido, e pure tanto diverso. Così avviene che quando si ferma, voi desi-

derate che continui ancora. Ma esso vi conosce meglio di voi stesso, e v'entra, invece, a parlar di politica, di letteratura e di storia. Voi siete in compagnia d'un uomo di molta dottrina, di moltissimo gusto e di rara eloquenza, il quale parla sempre con grande convinzione, sempre bene, ed abbandona i soggetti che l'annoiano, per non annoiarvi.

Ma quando avete rapidamente divorate queste pagine del Taine, e chiudete gli occhi, per concentrare un poco le vostre idee; allora vi si schiera dinanzi un numero infinito d'immagini diverse. Sono quadri, palazzi, paesaggi; sono artisti e letterati; sono liete brigate, e anche scene di sangue e baccanali osceni del Cinquecento; sono albe e tramonti veduti dal Vesuvio o da Posilipo. Pure v'accorgete che in tutto questo mondo d'immagini fugaci, aeree, mutabili, v'è una trama segreta che cerca raccoglierle e stringerle insieme, per farvi ritrovare quella unità che v'è sembrato di avere continuamente perduta. Vi accorgete che, nel suo viaggio, l'autore ha avuto uno scopo costante, ed ha sull'arte alcune convinzioni inalterabili, che v'ha più volte suggerite, quasi per infonderle in voi a vostra insaputa. Queste idee, che ritornano continuamente, e dirigono i suoi giudizi, son come il soffio segreto che deve animare la fiamma del suo discorso, perchè dànno uno scopo al suo *Viaggio*. Se questa trama, dunque, è salda e sicura, abbastanza, allora l'apparente disordine si muterà in un ordine gran-

dissimo, il disprezzo d'ogni regola e d'ogni arte sarà un'arte finissima. Ma se la trama invece è incerta e sfibrata; allora tutte le splendide immagini evocate dall'autore torneranno alla nostra memoria con una fisonomia sempre incerta ed indeterminata; appariranno e spariranno continuamente, senza che possiamo una volta raccoglierle e guardarle fissamente, schierate tutte dinanzi ai nostri occhi. La potenza del suo stile che ha saputo, come per magico incanto, creare un mondo così splendido, non basterebbe da sè sola a dargli solidità sufficiente, per tenerlo lungamente in piedi.

E se qualcuno, leggendo questo *Viaggio* del Taine, non fosse chiaro abbastanza, e non riuscisse a raccogliere insieme tutte le idee del nostro autore intorno all'arte, egli potrebbe trovarle chiaramente esposte nelle sue *Lezioni*. Da un lato le teorie sono nascoste sotto la descrizione, di cui pure determinano il carattere ed il valore; dall'altro, invece, le descrizioni appariscono di rado e servono solo ad animare, di tratto in tratto, un ragionamento filosofico. Ma in tutte e tre le opere citate qui sopra, troviamo i medesimi pregi, le stesse idee ed uno scopo identico. Perciò si potrebbero quasi esaminare come un libro solo.

Il sig. Taine è un positivista, e la filosofia dell'arte esposta nelle sue *Lezioni*, non può esser per lui una ricerca astratta ed *a priori* sulla prima essenza dell'arte e del bello. Egli non vuole una formola da cui cavare, per via di logiche conseguenze,

tutte le forme diverse che l'arte *dovrà* avere; vuole sapere piuttosto *come* questa è nata, come fiorisce e come decade. L'opera d'arte, egli dice, non è un oggetto isolato nel mondo; ma è una pianta che vive in un'atmosfera, senza la quale inaridisce. Ogni popolo ed ogni secolo ha la sua arte, e solo con la storia di ciascun popolo potremo chiaramente comprenderla. Quando poi avremo così esaminata l'arte in tutte le sue varie forme, e visto la legge secondo cui essa sorge e decade presso le varie nazioni, nei diversi secoli; allora solo potremo avere una filosofia dell'arte, perchè non ci mancherà che un passo ancora, per arrivare alle conclusioni più generali sul bello e sulle sue manifestazioni diverse e necessarie. Per ora importa, innanzi a tutto, scoprire queste leggi che pongono l'arte in relazione con tutta la storia, e la costituiscono uno degli elementi più importanti nella cultura delle grandi nazioni.

III

Dopo una lunga espettazione, il signor Taine, partito da Parigi, si trova finalmente nelle Logge del Vaticano, innanzi agl'immortali affreschi di Raffaello. E la sua prima impressione lo ha totalmente deluso. Tutte le più celebrate figure gli sembrano dei modelli che non hanno alcuna passione che li animi, e si studiano solo di trovare attitudini graziose: *ils posent.* Egli è dinanzi al famoso *Incendio di*

Borgo. « Povero incendio, e ben poco terribile! Quattordici persone in ginocchio sulla scala: ecco una folla. Questi signori non si schiacceranno, essi si muovono senza pure pigiarsi. Questo fuoco non brucia nulla, e come potrebbe, non essendovi legna a cui attaccarsi, soffocato come è fra le architetture di pietra? Qui non v'è un incendio; ma solo due file di colonne, una larga scalinata, un palazzo nel fondo e dei gruppi sparsi qua e là, presso a poco come i contadini che, in questo momento, s'assidono e s'addormentano sulle scale di S. Pietro. Il personaggio principale è un giovane ben portante, sospeso colle due braccia, e che trova intanto il tempo per fare la ginnastica. Un padre, levato sulla punta dei piedi, riceve il figlio che la madre gli tende dall'alto d'un muro: sarebbero forse altrettanto inquieti, se si trattasse d'un paniere di légumi! Un uomo porta il padre sulle spalle; segue accanto a lui il figlio nudo e poi la moglie: scultura antica! Enea con Anchise, Ascanio e Creusa. Due donne portano dei vasi, e gridano; ma le cariatidi d'un tempio greco avrebbero la stessa attitudine. Io non vedo, infine, che bassorilievi dipinti, un complemento dell'architettura ».[1] E dovunque il signor Taine rivolga lo sguardo, egli riceve sempre la medesima impressione. Se guarda la *Strage degli Innocenti*: « Io vi accerto », egli dice, « che non uno di questi innocenti perirà. I manigoldi pensano solo a far vedere il movimento elegante dei loro muscoli; le madri dimenticano i

[1] *Voyage en Italie*, vol. I, p. 220.

figli, e gridano poco, per non disturbare l'armonia delle loro attitudini ». Perfino nella *Trasfigurazione* trova che il Cristo fa troppo bella mostra de' suoi piedi ben disegnati, e s'occupa più del suo corpo che della sua divinità. Mosè ed Elia accanto a lui, gli sembrano due nuotatori che fanno pompa delle loro gambe d'un bellissimo disegno. « Che cosa sono questi Apostoli giù al basso, che si piegano simmetricamente per fare un bel gruppo? E quella donna accanto ad essi, che mostra le sue bellissime braccia, ed ha tanto studiato la sua attitudine da ritrovare un movimento così grazioso e difficile de' suoi muscoli, qual si può avere occasione di vederlo solo nello studio d'un artista? »

Con tali idee il signor Taine ritorna a casa disilluso, ed è costretto a dire e ridire a sè stesso, che l'animo dello spettatore è ben mutato da quello che era una volta. « Da trecento anni noi ci siamo empita la testa di ragionamenti e distinzioni, ci siamo resi critici e osservatori dei fatti interni della coscienza. Chiusi nelle nostre stanze, stretti nel nostro abito nero, protetti dal gendarme, abbiamo negletto l'esercizio del corpo e la ginnastica; educati ai costumi dei salotti, noi siamo pieni d'idee e vuoti d'immagini. Ciò che ora vogliamo nella pittura, è la tragedia umana; ma così non era nel Cinquecento. La nostra educazione ci porta a cercare il pensiero interiore, la forma espressiva, e l'educazione d'allora spingeva a cercare il personaggio nudo, il corpo animale, il bel movimento ».

Trasportato da questi pensieri, il signor Taine apre la vita del Cellini e la storia del Cinquecento in Italia. Ma egli, che pure è uno spirito assai libero ed amico dell'Italia, non sa sciogliersi affatto da tutti i pregiudizi stranieri, anzi è dominato da essi. Che cosa infatti preferisce cercare, e che cosa trova nella nostra storia? Una serie di assassinii, di pugnalate, di violenze, di duelli e di avvelenamenti continui. Papa Giulio II che, irritato da un prelato che lo interrompe, gli risponde a colpi di bastone; il Cellini che si batte in duello, che tira pugni e pugnalate; il duca Valentino che strangola Oliverotto di Fermo, e fa ammazzare il proprio fratello; Paolo II che, dopo essersi empito lo stomaco fino agli occhi, imita ogni giorno gli antichi Romani. Vede amori lascivi, orgie oscene, balli di prostitute in presenza d'un papa, che ride e carezza la propria figlia. E questa è la *storia*, secondo il signor Taine, questo il *milieu* in cui è nata la pittura del Cinquecento.

Dominato da simili pregiudizi, trascinato da una fantasia irresistibile che compie i suoi quadri, prima d'avere tutti i materiali necessari a colorirli, egli trova per tutto una conferma alle proprie idee. Apre il *Cortigiano* del Castiglione, ed anche qui trova che la educazione del gentiluomo italiano era la scherma, la ginnastica, il cavalcare, il battersi in campo chiuso, tutti i giuochi, tutti gli esercizi che fortificano il corpo, e lo rendono più agile, più grazioso e artistico ne' suoi movimenti. « Noi oggi

cerchiamo di descrivere l'ombra fugace d'un affetto, una delle mille varietà del carattere; ma allora una nuova attitudine, un movimento difficile, disinvolto ed agile dei muscoli, ridestava un'attenzione generale, era come una nuova idea. Un piccolo amore nudo, visto dalle piante dei piedi, slanciato in aria col suo caduceo; un giovane robusto e ben formato, che si ripiega mollemente sulle sue anche, suggerivano mille associazioni d'idee, come oggi il tale intrigante, la tal donna di mondo, il tal finanziere del Balzac. Provate voi alcun piacere nel contemplare quel rigonfiamento dei musculi, che solleva una spalla, e per contraccolpo ripiega il torso sulla coscia opposta? Eppure dentro questa cerchia ristretta pensarono i grandi artisti di quel tempo, e Raffaello a capo di essi ».

IV

Ed il signor Taine torna al Vaticano con questa nuova teoria: « Il corpo nudo, sano, robusto, ed ogni movimento che ne manifesta la grazia e la forza, ecco il punto di mira, ecco la nota musicale che risuona in tutti i quadri del Cinquecento ». Quel gran popolo di figure colorite, si ridesta ora ai suoi occhi, parla alla sua immaginazione, e parla anche un linguaggio così elevato che la penna si trova impotente a ripeterlo. « Come gli antichi, così il pittore del Rinascimento sopprime i piccoli incidenti di luce o colore, l'espressione fuggitiva della fisono-

mia umana, tutti quei particolari che rivelano in noi un essere urtato e sbattuto fra i rischi e le battaglie della vita. I suoi personaggi sono al di sopra delle leggi della natura, non hanno mai sofferto e non possono esser turbati; le loro attitudini sì calme son quelle delle statue. Non si oserebbe rivolger loro la parola, perchè ci troviamo dominati da un affettuoso rispetto, perchè v'è nella loro gravità un fondo di bontà e di delicatezza femminile. Raffaello ha infuso in essi la sua anima, e li ha amati ».

Tutto ciò si vede anche meglio nella *Scuola d'Atene.* « Questi gruppi sulle scale, al disotto e intorno ai due filosofi, non esistettero mai, nè potevano esistere, e però sono così belli: la scena è in un mondo superiore, che gli occhi dell'uomo non hanno giammai veduto, perchè è uscito solo dallo spirito dell'artista. Questi personaggi sono della famiglia stessa delle Dee dipinte sulla vôlta. Bisogna restare innanzi ad essi una mezza giornata, per vederli cominciare a muoversi, e allora si sente che una tale scena è superiore a tutto. Il giovane vestito di lunghe vestimenta bianche, sale col viso d'angelo, come un'apparizione pensosa. L'altro da' capelli inanellati, che s'inchina e guarda la figura geometrica, e i suoi tre compagni, che guardano con lui, sono esseri divini. *C'est un rêve dans l'azur.* Essi possono, come le figure intravvedute nell'estasi o nel sogno, persistere indefinitamente nella stessa attitudine. Il tempo non scorre per loro. Il vegliardo in piedi, avvolto nel suo rosso mantello; il vicino che lo guarda;

il giovane che scrive potrebbero restare così eternamente. Sono in quello stato in cui Fausto diceva al minuto che fugge: Fermati, tu sei perfetto ».[1]

È singolare però che l'autore, per arrivare a comprendere questo mondo ideale, che egli ci descrive con una eleganza che si perde affatto nelle traduzioni, abbia dovuto prima persuadersi che il Cinquecento era solo una specie di orgia oscena, e che esso nell'arte non cercava altro che « il corpo nudo e la grazia de' suoi movimenti ». Ove è il nudo in questa *Scuola d'Atene* che egli ha dinanzi? Ove è il nudo nelle Madonne e in cento quadri di Raffaello? E se noi poniamo sotto i nostri occhi, da un lato la *Trasfigurazione*, la *Scuola di Atene*, la *Madonna di Sisto*, e dall'altro lato le orgie oscene e gli avvelenamenti che egli ci ha dati per storia del Cinquecento, troviamo poi alcuna vera relazione fra di essi? Eppure l'autore segue il medesimo sistema in tutto il suo libro. Michelangelo lo riempie di maraviglia e di ammirazione. I suoi Profeti, le sue Sibille; ma più di tutto quei *nudi* che « coi loro muscoli troppo accentuati, sembrano giganti che lottano anche nel riposo », sono pel Taine al di sopra d'ogni descrizione. E non s'avvede che il nudo nella scultura ha, in tutti i tempi, avuto una parte principale; non ricorda che Michelangelo, anche dipingendo, era scultore; che nel *Giudizio Universale* anche i trecentisti avevano dovuto introdurre il nudo, e che il grande studio della scultura antica aveva in-

[1] Vol. I, p. 239-40.

trodotto nella pittura del Cinquecento, alcune qualità che, se eran divenute assai visibili, non ne costituivano però il carattere essenziale. Egli, nemico delle teorie, se n'è pur fatta una che lo domina troppo. Non sa più vedere alcun difetto in Michelangiolo, ed anche le esagerazioni del suo disegno gli sembrano pregi. Lo proclama la più grande e compiuta personificazione dell'arte del Cinquecento, che è la vera arte, la grande arte. « Poco prima », egli dice, « v'è un'arte incompiuta, poco dopo v'è un'arte corrotta. Il Cinquecento è il vero fiore dell'arte italiana ». E sta bene. Ma nel Trecento e nel Quattrocento v'erano i germi di questa futura grandezza? E nel Cinquecento vi sono i germi visibili della così vicina decadenza? Di una tal questione, che avrebbe potuto spingere il nostro autore a ricercare ben più addentro le relazioni che passano fra la storia generale e la storia dell'arte, che avrebbe potuto indurlo a generalità meno affrettate e più sicure, che poteva fargli trovare l'unità nella storia dell'arte italiana, egli non s'occupa punto.

Noi lo troviamo ora a Venezia. Qui tutto è mutato, siamo vicini al mare, sulla laguna. « In un paese asciutto, ciò che prima colpisce l'occhio è il *contorno*, in un paese umido è la *macchia*, il *colore*. Una nebbia circonda gli oggetti e le persone; l'incertezza in cui si muovono dà loro un'aria d'indefinita voluttà e di grazia. Così la Fiandra ci ha dato il Rubens, Venezia ci ha dato il Tiziano, i due più grandi coloristi ». Questa volta il signor Taine, fatto

più accorto, apre la storia prima di entrare nella galleria. Egli ci descrive il carnevale continuo, i balli, le maschere, le gondole che solcano i canali, nascondendo i misteriosi amanti. Ci descrive l'Aretino in mezzo alle cortigiane, abbandonato ad ogni lascivia, ad ogni più corrotto costume; eppure cercato, festeggiato, corteggiato da principi e da signori. Dalla finestra della sua stanza l'Aretino descrive la vista che gli è dinanzi, e quella descrizione sembra un quadro del Tiziano. Ecco come naturalmente è nata la pittura veneziana, dice il nostro autore. Descrive il carattere calmo, sereno, felice del Tiziano, e ci assicura che era anche assai amante del lieto vivere, amico dell'Aretino, ammiratore del suo ingegno, e sorrideva alle sue oscenità.

Finalmente il sig. Taine entra nelle gallerie, lascia da un lato le teorie ed i forzati confronti, si abbandona al suo naturale impulso, al suo genio artistico, descrittivo, e ritorna di nuovo sè stesso. « Io non ho mai provato un più vivo piacere in Italia ». Egli ancora vuole osservare che i giganti abbronzati del Tintoretto, hanno la pelle lustrata dallo sforzo dei muscoli; ancora nota le membra di San Cristoforo, che « si muovono artisticamente per portare il peso d'un mondo ». Ma poi si abbandona un po' più al proprio impulso, e trova le pitture del Tintoretto e del Veronese « d'un tale splendore, di una seduzione così inebriante, che un velo cade dagli occhi, e si scopre un mondo sconosciuto, un paradiso di delizie al di là d'ogni immaginazione e di ogni

rêve. Sopra una spiaggia, alla riva del mare infinito, Arianna pensosa riceve l'anello di Bacco, e Venere con una corona d'oro, arriva nell'aria, per festeggiare il loro imeneo. È la sublime bellezza del *corpo nudo* quale apparisce sorgendo dall'acqua, vivificato dal sole, variato dal mutabile colore delle ombre. La Dea nuota in una luce liquida, e il suo dorso ripiegato, il suo fianco, le sue rotondità palpitano, avviluppate a mezzo, in un velo biancó e diafano. Chi descriverà le membra sane e rosee, sotto la trasparenza di un gas colorato di ambra? Come rappresentare la morbida bellezza d'una forma vivente, e l'ondeggiare di membra che fanno muovere il corpo inclinato. Essa nuota veramente nella luce, come un pesce nel suo lago, e l'aria piena di vaghi riflessi, l'abbraccia e la carezza ».[1] « Qui non si può fare altro che fantasticare, ed anche questa è una espressione falsa, poichè indica una semplice divagazione del cervello, un andare e venire d'idee indefinite, incerte. Ma se a Venezia si fantastica, egli è per mezzo di sensazioni e non d'idee ».[2]

V

Il signor Taine ha un gran peccato sulla coscienza. Egli ci ha detto: l'opera d'arte è un organismo vivente, è come una pianta che respira solo in una certa atmosfera, di cui si nutre, e fuori

[1] Vol. II, p. 434.
[2] Vol. II, p. 392.

della quale inaridisce e muore. Bisogna dunque trovare il *milieu* in cui un'arte determináta è sorta e si è formata. Quest'idea che nessuno ha mai negata, e che si traduce in quest'altra: — mettere in relazione l'arte e l'artista coi tempi, con la società in cui questi è vissuto, — è l'idea fissa del sig. Taine. Egli vi torna sopra ad ogni piè sospinto, e crede che questo suo *milieu* sia il fondamento d'una nuova filosofia dell'arte. Ma non è che un pensiero, un concetto giusto, se si vuole: tutto il merito del critico sta però nel modo in cui sa valersene. Se invece di trovar le vere relazioni, che passano fra l'artista e il suo secolo, egli si contenta di dire e ridire che bisogna cercarle, allora scambia la rettorica della sua critica con la critica stessa. Innanzi alla *Trasfigurazione* di Raffaello, il critico deve sentirsi trasportato attraverso i secoli, e quasi violentemente costretto ad una nuova creazione; deve rifar con la riflessione l'opera dell'artista, e rivelarne al lettore i segreti misteri. Se Raffaello ha creato la sua opera immortale in un momento d'ispirazione divina, il critico che la comprende davvero, non può innanzi ad essa mantenere inerti il suo intelletto e la sua immaginazione. Ed è questa specie di seconda creazione, quella che costituisce la parte più importante nella critica moderna.

Ma il sig. Taine s'è fitto in capo d'avere scoperto delle nuove teorie; in esse pone tutto il suo merito, e non s'avvede che la sua eloquenza si riscalda, invece, quando le dimentica, e quando si

lascia trasportare liberamente dalla sua fantasia. Egli crede di essere più filosofo che poeta, ed è invece più poeta che filosofo. La sua filosofia, troppo spesso importuna, viene a dare un colore di rettorica alle sue descrizioni, getta un velo poco diafano sulle sue immagini, cui toglie la personalità loro; e la sua fantasia, impaziente d'ogni freno, lo porta a conclusioni troppo ardite e mal sicure, gli fa credere qualche volta d'aver trovato una nuova legge, quando non ha trovato che una nuova frase. Il nostro autore guarda i quadri e i monumenti italiani, e li descrive mirabilmente; ma egli ancora non li comprende davvero, e sente il bisogno di studiarli meglio. Apre allora la storia, e cerca e sceglie quei fatti che a lui sembra debbano spiegargli l'arte italiana, e ci fa un quadro dei tempi, che, ben lungi dall'esserne la storia, è solo la storia della sua fantasia. Così quando ha messo una pittura di Raffaello accanto alla descrizione di vizi e delitti, cerca tra di essi una relazione, e allora naturalmente non vi trova di comune altro che l'uomo nudo, il corpo animale, come egli dice. E questa idea non lo abbandona più. Continuando a cercare relazioni ipotetiche fra la *Madonna di Sisto* o *della Seggiola* di Raffaello, l'*Assunta* del Tiziano, e le scene da lui descritte, arriva a certe conclusioni tutte artificiose, che penetrano nelle sue descrizioni, togliendo ad esse la loro vivace spontaneità; soffocano la sua ispirazione, ed alterano quel finissimo senso dell'arte, che pure così spesso lo rende davvero eloquente.

Come non s'avvede egli, che tanto sente la bellezza dell'arte e della natura, che la sua potenza cresce a mille doppi, quando nessun secondo fine, nessun preconcetto lo tormenta? Vedetelo quando passa un'ora nella Piazza della SS. Annunziata, seduto sopra gli scalini. « Di faccia v'è una chiesa, e da ogni lato di essa un convento, tutti e tre con peristilio di sottili colonne semi-ioniche, semi-corintie, che finiscono in archi. Al di sopra i tetti bruni di vecchi embrici, tagliano l'azzurro del cielo, e nel fondo d'una via, che si distende nell'ombra calda, gli occhi s'arrestano sulla china ricurva d'un monte. In mezzo a questa cornice così nobile e così naturale, si trova un mercato. Botteghe improvvisate con bianche tende ricoprono grossi rotoli di tela; una moltitudine di donne con scialli color violetta e cappelli di paglia, vanno, vengono, comprano e parlano: quasi non v'è povero o cencioso; gli occhi non sono attristati dallo spettacolo d'una selvaggia brutalità o della miseria; la gente ha ha un'aria di benessere, è attiva senza essere affaccendata. Di mezzo a questa folla variopinta, a queste botteghe all'aria aperta, sorge una statua equestre, e accosto ad essa una fontana versa la sua acqua in una vasca di bronzo. Sono contrasti simili a quelli di Roma; ma invece d'urtarsi, si accordano. La bellezza è originale del pari, ma essa tende al piacere ed all'armonia, non alla sproporzione ed all'eccesso ».[1] Nell'originale francese è

[1] Vol. II, pag. 108-9.

veramente mirabile la fresca semplicità, e la classica eleganza di questa descrizione. Nè meno belle, nel loro genere, ci sembrano altre ancora, come quella di Siena, che pure vogliamo qui riportare.

« Questa città così ben conservata è una Pompei del Medio Evo. Si sale e si discende per vie ripide e strette, lastricate di pietra, in mezzo a case monumentali, alcune delle quali hanno tuttavia la loro torre. Nei dintorni della piazza esse si distendono in fila, allineando le loro bozze enormi, i loro portici bassi, le loro maravigliose masse di mattoni, traforate da poche finestre. Molti palazzi sembrano bastioni. La piazza ne è circondata, e nessuno spettacolo è più proprio a mettere innanzi all'immaginazione, i costumi municipali e violenti degli antichi tempi. Questa piazza, irregolare nella forma e nel livello, riesce nuova e mirabile, come tutte le opere naturali, che non sono state deformate o riformate dalla disciplina amministrativa. Di fronte si stende il Palazzo Pubblico, un massiccio Palazzo di Città, buono per resistere agli assalti improvvisi, e gettare proclami alla folla raccolta di sotto. Ben molti ne furono lanciati da queste finestre inarcate, e anche corpi di uomini uccisi nelle sedizioni. Un orlo ispido di merli lo corona: la difesa in quei tempi si ritrovava nascosta sotto l'ornamento. A sinistra una torre gigantesca innalza, a prodigiosa altezza, la sua forma svelta ed il suo doppio ordine di merli: è la torre della città, che porta in cima il suo santo, la sua bandiera, e parla da lungi

alle città vicine. Al basso s'inquadra, sotto il più mirabile baldacchino di marmo, la fonte Gaia,[1] che, fra le grida di gioia universale, per la prima volta nel secolo XIV, portò l'acqua sulla piazza pubblica.

« Il giorno cadeva, ed io non entrai che un solo momento nella cattedrale. L'impressione è indescrivibile; quella che lascia in noi S. Pietro di Roma non v'ha che fare. Una ricchezza ed una sincerità d'invenzione maravigliose, è il più ammirabile fiore gotico, ma d'un gotico nuovo, che si espande in un clima migliore, in mezzo ad un popolo culto, e riesce più bello, sereno, religioso e pure vigoroso; esso è di fronte alle nostre cattedrali, ciò che le poesie di Dante e del Petrarca sono di fronte alle canzoni dei nostri troveri. Un pavimento e pilastri di marmo, in cui s'alternano liste a vicenda nere e bianche; una legione di statue viventi; un misto armonioso, naturale di forme gotiche e di forme romane; capitelli corintii che sostengono un laberinto d'archi dorati, di volte coperte d'azurro e di stelle. Il sole cadente entra per le porte, e l'enorme vascello, colla sua foresta di colonne, distende la sua atmosfera di polvere luminosa sopra la folla inginocchiata nelle navate, nelle cappelle, intorno ai pilastri. La moltitudine formicola indistinta nel nero profondo dell'ombra, sino ai piedi dell'altare, il quale coi suoi candelabri, le sue figure di bronzo, le stole damascate de'suoi preti, e tutta la pro-

[1] Qui v'è inesattezza. La Fonte Gaia non si trova sotto il baldacchino a piedi della torre, ma in un altro lato della piazza.

diga magnificenza della sua orificeria e della sua luce, sorge a un tratto, come un mazzo di fiori di magici colori ».[1] Quando il nostro autore descrive ingenuamente la bellezza, il suo stile acquista non di rado una forza maravigliosa; ma quando invece le sue teorie lo tormentano, allora subito i colori della sua ricca tavolozza impallidiscono o stridono troppo.

VI

Il signor Taine osserva che l'opera d'arte non è una semplice imitazione del vero. Ed ha ragione. La fotografia, infatti, i fiori in cera o in carta, che ingannano l'occhio, non sono arte, ma industria. Si ferma poi a dirci che l'artista copia piuttosto le relazioni che passano fra le parti d'un oggetto, e dà maggiore rilievo a quelle che più ne esprimono il carattere. Ma qui doveva fare un altro passo, e dire che l'opera d'arte è una creazione dello spirito umano: ivi è la sua sorgente, ivi è l'ultima spiegazione del suo enimma. La storia è certamente un grande sussidio a comprendere l'arte, ma essa sola non basta. Noi lasciamo da un lato tutte le inesattezze del signor Taine, che sembra conoscere poco la storia d'Italia; lasciamo ancora che una serie di delitti, più o meno atroci ed osceni, non rappresentarono mai la storia d'alcun popolo. Quando l'autore avesse saputo darci una migliore e più fedele

[1] Vol. II, pag. 61-63.

scelta dei fatti, non avrebbe mai con essi solamente potuto spiegare la pittura italiana. Bisognava ricordarsi che questi fatti e questi quadri erano la manifestazione d'una medesima cultura, risultavano dalle medesime condizioni dello spirito umano, ed in questa cultura, in questo spirito, bisognava cercare la spiegazione dei quadri, della storia, e le relazioni che passano fra loro.

Ma il signor Taine, che pure è assai dotto, ha creduto questa volta che si possa descrivere la superficie della storia, come egli descrive lo splendore esterno della pittura. Tutto ciò ha tolto gran pregio al suo libro, il quale rimane come una bellissima galleria di quadri, che sono cavati ora dalle tele antiche, ora dalla storia; ma restano sospesi gli uni accanto agli altri, senza relazione fra loro, e senza che egli riesca mai a trovare il punto comune di partenza, la sorgente donde emanano tutti. Eppure i *positivisti* gli potevano dare molti consigli, per condurlo dalla storia dei fatti a quella dello spirito umano, che, in fondo, è la chiave misteriosa di tutto quel laberinto, in cui il sig. Taine, questa volta, troppo poco cauto e paziente, s'è perduto. Così è che in mezzo a tanto splendore di stile, a tanta potenza d'immagini, a tanta fantasia, la nostra mente, istruita ed allettata da lui, sente pure il bisogno di riposo; perchè le immagini evocate dallo scrittore hanno sempre qualcosa d'incompiuto, d'incerto, di mutabile, di artificioso, e non possono fra loro mettersi d'accordo. Se il suo libro fosse

stato solo una descrizione delle cose vedute, della natura e della pittura, che egli sa mettere in armonia fra loro, pochi lo avrebbero raggiunto. Ma egli ha troppo presto creduto d'aver trovato una legge di relazione fra la storia e l'arte; e questa legge è divenuta una teoria che s'impone a lui, altera le sue descrizioni, rende inquieta la sua fantasia, la quale è come irritata dal non trovar sempre la realtà delle cose concorde al principio troppo vago e troppo improvvisato, che le è imposto, e si vede perciò costretta ad uno sforzo che la infiacchisce e la sfibra.

Se egli voleva veramente darci una critica dell'arte, e fondarla sulla storia, era necessario si ricordasse, che l'artista deve non solo aver molto osservato e molto esercitato la sua mano; ma deve anche aver molto sentitó, molto sofferto e meditato, prima d'arrivare ad impadronirsi delle opere della natura, per potere, col lavoro delle sue mani, manifestarci le idee della sua mente, le passioni del suo cuore, e commuovere il nostro. Così avrebbe capito, che a comprendere i nostri pittori, più dei balli di prostitute e della storia di assassinii, gli poteva giovare la lettura dei nostri poeti. Nel Petrarca in Dante e nell'Ariosto avrebbe trovato tre veri maestri di Raffaello e di Michelangiolo. La lettura delle relazioni dei veneti ambasciatori gli avrebbe fatto trovare molti ritratti di Filippo II, di Carlo V, di Paolo III, che, posti accanto a quelli dipinti dal Tiziano, rivelano ben altre e più reali somiglianze,

che non sono quelle da lui osservate. Si sarebbe allora accorto che quel grande artista non si poteva spiegare cogli scritti e colla vita oscena dell'Aretino, che esso non nuotò sempre in « un'atmosfera di voluttà e di luce », e che dovette aver molto osservato i misteri del cuore umano, prima di potere, nella testa di Filippo II, scolpire una storia intera di tragedie. Avrebbe visto che, se oggi il viaggiatore straniero lascia un po' troppo esaltare la sua facile sensibilità dal clima meridionale, a Venezia allora non si « fantasticava solo per mezzo di sensazioni ». Un vero critico dell'arte deve non solo sapere osservare, ammirare e descrivere i quadri, come il sig. Taine sa fare mirabilmente; ma deve ancora, nella storia delle varie scuole, saper leggere la storia dello spirito umano, e ciò il nostro autore non ha saputo fare questa volta. Eppure il *positivismo*, di cui egli è seguace, s'affatica appunto a spiegare vicendevolmente la storia e la psicologia dei popoli.

Tuttavia la lettura di queste pagine infonde un vivo sentimento dell'arte, comunica al lettore i giudizi d'un animo indipendente, d'un ingegno elevato, e giova mille volte più di quella critica che pretende di essere filosofica, senza saper mai essere artistica. Il sig. Taine è utile all'artista, perchè lo riempie di entusiasmo; è utile all'uomo di lettere, perchè lo rapisce colla sua eloquenza, lo rende familiare colla bellezza dei quadri e dei monumenti. E questi suoi pregi appariranno anche maggiori,

se noi lo paragoneremo a quei critici che tanto abbondano in Italia, i quali, chiusi nelle loro astrazioni, accumulano teorie e precetti artificialmente cavati dalla storia e dalla letteratura o, per meglio dire, da una rettorica artistica che essi si son fatta a loro capriccio, e che non ha nulla di comune con l'arte. Questi critici la vorrebbero petrificata sotto una forma immutabile, e non s'avvedono che l'arte muta sempre col nostro spirito. Essi vivono nell'astrazione, e l'arte s'affatica a rendere visibili e sensibili tutte le idee più astratte; essi non hanno quel senso squisito della forma, del colore e della luce, che sono gli elementi di cui l'arte è composta e vive; non hanno quel senso della bellezza visibile, che il sig. Taine ha così vivo, e senza del quale nessuna critica dell'arte è possibile. Un'idea che non è ancora divenuta forma o colore, non è un'idea per l'artista, ma è una vaga aspirazione ancora impotente. E chi non sa scoprire in un tocco ardito del pennello, un moto concitato dell'animo; chi non si sente, come il sig. Taine, rapito dalla musica che emana dal quadro, anche prima di comprenderne il soggetto, costui non intraprenda mai una critica dell'arte. Sotto un tale aspetto, quella del sig. Taine ha una grande e vera superiorità, che ci pare tanto maggiore, quanto più la paragoniamo alla critica rettorica e metafisica che egli combatte.

VII

Gli uomini di lettere, chiusi generalmente in quella regione dell'ideale, dove è nascosta l'origine di tutte le arti; ma dove nessuna di esse è ancora nata, credono che di là si possano dettar leggi ai pittori. E così fanno invece i più assurdi giudizi; vedono nei quadri quello che mai non v'è stato, e pretendono trovarvi quello che non vi sarà mai. Cercano le *idee*, senza accorgersi che queste non entrano nel quadro, se non sono prima rivestite di carne e d'ossa, circondate di luce e colore, se non sono prima divenute uomini o oggetti visibili della natura. Giorgio Byron trovava l'*Agar* di Guido Reni il più bel quadro di Brera, e Pietro Giordani faceva al pittore Landi lodi che muovevano a riso gli artisti, i quali si deve supporre che sieno giudici migliori di noi. Oggi è divenuto, fra i letterati, un soggetto di gran moda, ed un argomento d'eloquenza a buon mercato, il fare delle filippiche contro il *naturalismo* dei pittori moderni in Italia. Si citano le leggi dell'estetica; si citano gli antichi; si cita la veneranda maestà della pittura storica, oltraggiata da questi artisti che pensano alla luce, al colore, alle stoffe, agli alberi, alla *natura!* E tutto ciò, perchè noi vogliamo ignorare il mondo in cui vive l'arte, e ce ne facciamo invece uno a nostro arbitrio, nel quale essa non entra senza morirvi.

Ma che cosa fecero poi gli antichi? Cimabue trovò la pittura bambina, e cominciò, siccome ci dicono, a copiar mani e piedi; studiò il vero, e fu *naturalista*. Egli, secondo la tradizione, riconobbe il genio di Giotto, non già in una grande idea, ma nel vedergli, invece, copiare una pecora. E Giotto, che trovò la pittura già progredita nel suo meccanismo, la fece avanzare in modo che potè con essa esprimere tutte quante le idee del suo secolo. Allora solamente gli fu possibile innalzarsi a quelle composizioni che, tenuto conto dei tempi, non hanno nulla da invidiare a Raffaello. Non è solo la grande idea, nè solo la materiale riproduzione del vero ciò che costituisce una grande opera d'arte; ma l'unione dei due elementi. Quando un artista di genio, in un secolo civile, possiede il segreto con cui esprimere tutte le idee del suo tempo, egli riesce a fare quelli che poi si chiamano capi d'opera. E Giotto ebbe la fortuna d'essere di questo numero. Ma la cultura del Trecento portò una tal rivoluzione negli animi, che la pittura ben presto decadde, perchè non poteva più esprimere le idee d'un secolo tanto progredito. E i pittori del Quattrocento studiarono l'antico, tornarono alla natura, e ridivennero *naturalisti*. Essi volevano nelle loro Madonne un profumo di grazia, una dolcezza fugace di espressioni, a cui Giotto non aveva pensato, ed a cui la sua arte, ancora troppo secca e dura, riusciva impotente. Noi vediamo allora quella serie infinita di ritratti in ogni quadro; quegli abiti fiorentini ripetuti in tutti i sog-

getti; quella pazienza nel copiare e finire, nell'imitare le rughe d'un volto, le screpolature d'un muro, le foglie d'un albero, il tessuto d'una stoffa. E quando la mano ha acquistato la nuova abilità di cui ha bisogno, allora l'arte si slancia di nuovo alle composizioni di Raffaello e di Michelangiolo.

Chi è che vorrebbe oggi condannare il naturalismo del Perugino, del Lippi, di Masaccio, del Ghirlandaio, ecc.? Eppure potete voi applicare ad essi le regole rettoriche della vostra *grande arte*? Potreste applicarle alla scuola veneziana, in cui Paolo Veronese getta a caso figure sulla tela, e veste i Re Magi da senatori veneti, e vi dipinge Cristo, come rosso per troppo vino, e la Maddalena come una Venere olandese? Questi quadri son tutti *sbagliati*, e son tutti dei capi d'opera. La vostra filosofia estetica voi, dunque, non potete applicarla nè agli antichi, nè ai moderni.

Ma noi abbiamo dei grandi maestri, che hanno raggiunto il sommo dell'arte; abbiamo Raffaello, Michelangiolo, i Greci. Dopo la *Scuola d'Atene*, non possiamo più tollerare che si perda il tempo a copiare un raggio di sole, che penetra nel pollaio, o la luce d'una candela, che illumina il volto di carrettieri ubbriachi nella taverna. E sia. Ma, dato e non concesso che la vostra rettorica dell'arte si possa davvero applicare a Michelangiolo, il cui ideale s'allontana pur tanto dai Greci, o a Raffaello, che dipinse Apollo col violino, Adamo colla zappa, e il cui incendio di Borgo avete visto che

impressione produceva, e quali osservazioni suggeriva al Taine, prima che egli si potesse trasportare in un altro secolo; data, dunque, e non concessa la verità di ciò che voi dite nella vostra rettorica dell'arte applicata al Cinquecento, che cosa ne volete poi cavare? Le stesse opinioni che voi esprimete su Raffaello e su Michelangiolo, noi le abbiamo udite ripetere mille volte sui poeti e prosatori antichi, sull'arte del Boccaccio, del Machiavelli del Guicciardini, ecc. Perchè non scriviamo più la storia a modo del Machiavelli, nè le novelle o i romanzi a modo del Boccaccio? Noi vogliamo trovare, conoscere nella storia le leggi, i costumi, la vita pubblica e privata, ed il Machiavelli non ci basta più. Noi ci siamo dovuti apparecchiare con secoli d'erudizione, e abbiamo più volte dovuto rifare la storia d'Italia, di Grecia e di Roma, che pure era scritta da storici immortali. I lieti racconti del Boccaccio possiamo ammirarli, ma non ci commuovono più. Noi vogliamo scrutare il cuore umano, esaminarne ogni palpito, ogni affetto. La notte dell'Innominato, descritta dal Manzoni, ci trasporta attraverso i secoli, ci fa dimenticare lo spazio ed il tempo: noi non siamo più nel nostro studio; siamo nell'antico castello, accanto al piccolo tiranno. Lo scrittore cerca legge nel più profondo del nostro cuore, e rivelare noi noi stessi. Il pittore vuol fare altrettanto. Chi può biasimarlo?

Egli s'è educato colla nostra letteratura, insieme con noi; ha l'osservazione moltiplicata di più che

tre secoli. Anch'esso ha osservato i mille movimenti del cuore umano, le mille varietà di caratteri, le più fugaci passioni, tutta quella vita interiore sfuggita a Raffaello, al Machiavelli, all'Ariosto ad un secolo intiero che non la conosceva, perchè ancora non l'aveva vissuta. Non deve dunque il pittore, con nuovi studi tecnici, apparecchiarsi anch'esso a poterla ritrarre sulla tela? Avete voi mai amato una donna; avete mai avuto un amico indivisibile; siete stato lunghe ore, lunghi anni accanto a vostra madre o a vostra sorella? E non avete acquistato quella ineffabile e divina esperienza che vi fa leggere, che vi fa *vedere* nei loro volti tutti i movimenti del loro animo, prima che essi vi parlino? E se l'occhio ha *visto*, con che altro mezzo l'ha fatto, se non per mezzo di linee e di colori? Osservate bene quel volto che vi è così caro; esso non è dipinto col colore tranquillo, uguale, armonico, semplicissimo, che vedete nei personaggi di Raffaello, i quali vivono in una regione serena, ed hanno l'animo ben meno agitato del vostro, e delle persone a voi più care. Nel volto di queste, voi avete imparato a vedere cento colori che sono in continuo moto, e nel loro moto vi parlano continuamente, e muovono i vostri pensieri, perchè esprimono sempre nuovi affetti. E ciò che si *vede* cogli occhi, si può egli dipingere sulla tela? Ecco il problema che s'è posto l'artista moderno, ecco perchè egli dipinge e ridipinge quella testa che voi dite *troppo vera*, quasi per condannarlo.

Avete voi mai traversato il mare? Vi pare che abbia la tinta azzurra, uniforme e costante che gli dànno i pittori del Cinquecento? Agitato ogni ora da venti diversi, esso ha sempre un nuovo colore, un nuovo aspetto; vi parla un linguaggio sempre diverso. Ed il pittore di marine studia la vita del mare, e vuol ritrarvelo, e *deve* ritrarvelo in tutta la sua infinita varietà. Ecco perchè egli si perde dietro ogni accidente di luce, ogni moto di colore, ogni più fugace mutazione di forma nelle onde del mare, di cui è divenuto amico, e di cui ha imparato a intendere la voce misteriosa. Egli ha lasciato il suo studio, ove le mura son dipinte d'un colore *neutro*, ove la finestra è chiusa, e la luce viene dall'alto, attraverso un'impannata di tela o di carta, e mai non vi penetra raggio di sole. È uscito all'aria aperta, ha visto che il sole è in continuo moto, che la luce è in continua mutazione, che i suoi raggi si riflettono in mille direzioni diverse, dando e levando colori a tutti gli oggetti che toccano. È entrato nella vostra camera, ed ha trovato una luce che mai non era penetrata nel suo studio; una luce che si riflette, mutata da tutti gli oggetti che tocca, e forma un atmosfera che voi non confondete con un'altra, perchè essa sola vi ricorda i vostri più segreti pensieri, i vostri più fidati colloqui. E l'artista ha avuto l'audacia di mettersi a cercare un'arte nuova, per lottare con la nuova e infinita varietà della natura, che ora s'è a lui rivelata, come a voi s'è rivelata la nuova e infinita ricchezza dello spi-

rito umano. Che se egli saprà nel suo quadro, trovando la nuova forma, raggiungere ancora l'eterno ideale degli antichi, facciamogli di cappello e apriamogli la strada, perchè avrà fondato la nuova scuola. Ma se non è ancora da tanto, ci renda almeno più familiari colla natura, c'insegni a ritrarre col pennello una parte sola dei suoi misteri e dei nostri affetti. Invece di dipingerci un' Eufelia che, nella sua pazzia, *sfiancheggia*, perchè così fa l'Antinoo del Vaticano, o ci presenta la mano in una prospettiva difficile, perchè così il pittore ha visto nella *Trasfigurazione*; provi invece se può dipingere la sua pupilla dilatata, e metterci dinanzi quello sguardo, che la penna non sa descrivere, ma che il pennello può ritrarre, perchè atterrisce chi l'ha *visto*. Indovini, se può, quel colore del velo, che ricopre il petto ansante, d'un bianco nuovo per noi, perchè innanzi a lei il nostro occhio vede gli oggetti sotto forme e colori inusitati. Per un solo di questi pregi, noi gli perdoneremo diecine e ventine di errori; per una di queste forme o colori indovinati, noi gli perdoneremo, come a Paolo Veronese, il soggetto sbagliato e il preteso ideale sciupato e la rettorica calpestata e l'ira di tutti quanti i letterati presenti, passati e futuri.

Non vedete, dunque, che intorno a voi è un mondo che cade? Non vedete che noi si lavora tutti a costruirne un altro? Perchè lo storico si perde nelle minutissime indagini; perchè il fisiologo non cerca più l'origine della vita, e studia col mi-

croscopio i fenomeni invisibili ad occhio nudo; perchè il romanziere non esaurisce mai la sua fecondità nel descrivere le più impercettibili varietà del carattere, e noi tutti, uomini, donne, bambini, dotti ed ignoranti, divoriamo il libro? E di mezzo a questa febbrile analisi, e appoggiandosi ad essa, non si slancia, di tanto in tanto, il volo sublime del genio, con un quadro indovinato che commuove il volgo, e che anche gli ostinati lodatori del solo antico, debbono, a loro marcio dispetto, portare alle stelle; con le storie del Prescott e del Macaulay, lodate ugualmente dai fanatici degli antichi e dai fanatici dei moderni; con i *Promessi Sposi*, che hanno fatta una rivoluzione letteraria; con opere e concetti nuovi, arditi, che rinnovano le scienze? E vogliamo, dunque, mettere solo la pittura al bando da questa corrente, che trascina noi tutti nel corso della cultura moderna, e ciò pel gusto di petrificar l'arte nel passato, imprecando a coloro che lavorano per restituire all'Italia una delle sue glorie maggiori? Che se essi non raggiungono sempre tutto il loro fine, se errano o cadono per via, non basta saltar loro addosso, e gridare dall'alto d'un tripode incruento: *sbagliasti*. Bisogna, prima di parlare, avere inteso le difficoltà contro cui l'operoso artista ha dovuto lottare, e l'arduo problema che ha dovuto risolvere. Non si può da ogni critico pretendere il genio; ma si deve da ognuno di essi pretendere una parte almeno di quella vera intelligenza dell'arte antica e moderna, di cui il Taine ci dà tante prove.

Allora solamente sarà facile riconoscere, che coloro i quali cercano addestrare il pennello a ritrarre i nuovi affetti del nostro animo, ad interpetrare tutta l'infinita varietà del mondo reale, ed hanno l'audacia di provarsi a farci dalla tela sentire la voce misteriosa della natura, lavorano anch'essi alla emancipazione del pensiero nazionale dalle sue vecchie e secolari pastoie, che son già vicine a spezzarsi; ma contro le quali v'è pur bisogno di combattere ancora.

DISCUSSIONI D'ARTE

SUGGERITE DALLE RECENTI ESPOSIZIONI [1]

Quando un uomo di lettere comincia a parlare d'arti belle, incontra subito un grande ostacolo. Gli artisti, che in questa materia sono l'autorità più competente, osservano: che cosa di praticamente utile potrà mai dire sull'arte uno che non è in alcun modo artista? Saranno frasi e periodi più o meno eloquenti; saranno forse anche belle idee, ma dalle quali non potremo mai cavar nulla di veramente utile per noi. Come si fa a parlare e giudicare di una materia della quale spesso s'ignorano i primi elementi? Può giudicare i quadri e le statue chi non sa neppure dipingere o scolpire una testa? E questi ragionamenti andarono tanto oltre, che non ha guari si disputò molto se nelle discussioni che risguardano l'arte, si dovevano ammettere coloro che non erano artisti. Io non presumo di essere un giudice in arte, ma credo di averla

[1] Pubblicato nella *Nuova Antologia* (15 Febbraio 1883).

studiata abbastanza per riconoscere il gran peso che hanno queste osservazioni. Ne ebbi sin dalla mia prima gioventù una esperienza che non ho mai dimenticata, e che mi ha levato per sempre ogni presunzione.

Solevo andare ogni anno a vedere le esposizioni di belle arti coi miei compagni di scuola, e poi le rivedevo cogli artisti. Grande era assai spesso la mia maraviglia nell'osservare quante volte anche ai migliori, ai più culti e di maggiore ingegno tra i miei compagni, piacevano quelle opere appunto che gli artisti biasimavano, e qualche volta, nei medesimi lavori, i primi vedevano un pregio dove i secondi trovavano un difetto. Leggevo le opere del Byron, e mentre nelle sue poesie ammiravo un sentimento vivissimo della natura e del bello; stupende descrizioni del mare, delle Alpi, di tempeste, di tramonti; narrazioni drammatiche che ispiravano i nostri migliori artisti; nelle sue lettere trovavo la confessione, che delle arti belle egli non capiva nulla. Dichiarava di « detestare, aborrire, disprezzare la pittura fiamminga ». A Milano, nella Galleria di Brera, fra tante opere di maestri sommi, fermavasi ad ammirare solo un Agar del Guercino. Leggevo le lodi eloquenti, entusiastiche da Pietro Giordani date ai quadri di pittori moderni, che egli chiamava sostenitori dell'onore italiano di fronte agli stranieri, e sentivo le critiche severissime che ai medesimi quadri facevano invece gli artisti. Tutto ciò mi persuase sin d'allora, che la diffidenza di

questi verso i letterati è troppo spesso assai bene fondata. A parlare dell'arte, come d'ogni cosa, non bastano l'ingegno e la coltura generale; occorrono una lunga educazione, un lungo e speciale tirocinio. Nè bastano, se manca poi la naturale attitudine.

Vi sono alcuni i quali, colla più strana buona fede del mondo, s'illudono, presumendo di poter giudicare le opere d'arte, innalzandosi, senza tener conto del resto, all'idea rappresentata nel quadro o nella statua. In ciò, essi dicono, lo scrittore ed il pensatore hanno una competenza uguale, per lo meno, a quella dell'artista. Se non che, l'idea e la forma sono nell'arte inseparabili, e chi cerca separarle distrugge l'opera che vuole giudicare. Anche per intender davvero l'idea d'un quadro, bisogna in qualche modo essere artista. Il poeta, lo storico, il romanziere ci danno la psicologia delle passioni, ci descrivono la successione dei fatti, delle idee e dei sentimenti. L'artista deve invece colpire l'effetto visibile d'un solo istante. Spesso il soggetto principale del suo quadro, la sua idea pittorica è una certa divina armonia di linee e di colori. Chi non capisce questo linguaggio, chi non sente questa musica, può aver tutte le idee che vuole, senza capir nulla dell'opera d'arte. Quante volte l'artista, nel sentire le lodi che gli prodigano i letterati, nel leggere le descrizioni che fanno de' suoi quadri, è costretto ad esclamare: Come fanno costoro a vedere nel mio quadro quello che io non ho mai pensato, e che non saprei mai vederci?

Bisogna però che gli artisti facciano essi pure una considerazione. Se si dice: — Sia pure. Gli uomini di lettere debbono tacere e non parlar d'arte. Parlatene dunque e scrivetene voi; giudicate ed istruiteci; — che cosa risponde allora l'artista? — Io non posso perdere il mio tempo in chiacchiere. Lo scrivere non è il mio mestiere. La stecca ed il pennello sono la mia penna. Se voi volete sapere che cosa io penso dell'arte, guardate i miei quadri, le mie statue: questi sono i miei pensieri. — E allora? Le opere degli artisti sarebbero giudicate solo da essi, che ne parlerebbero solamente fra loro. Non ci fermeremo qui neppure un istante alla troppo volgare considerazione che, in questo caso, ben pochi comprerebbero statue o quadri, i quali essi non potrebbero nè capire, nè gustare. Diremo piuttosto che l'arte isolata, separata dalla società fra cui vive, e per cui è fatta, sarebbe condannata a decadere inevitabilmente. Essa ha bisogno di trovarsi in mezzo ad un popolo che la comprenda, la stimoli, la ispiri continuamente. Solo in mezzo ad un tal popolo nasce il grande artista, si compiono le grandi opere d'arte.

Se occorre adunque molta modestia da parte dei letterati, occorre anche un po'd'indulgenza da parte degli artisti. Si pensi che il semplice tentativo di richiamare fra noi la pubblica attenzione sulle arti belle, può essere un benefizio per esse. Uno dei più eloquenti scrittori dell'Inghilterra, il sig. Ruskin, che per l'arte ha un vero entusiasmo,

quasi un culto, sostenne molte e molte opinioni che gli artisti respingono energicamente; ma pure anch'essi riconoscono, che nessuno ha al pari di lui contribuito al rinnovamento dell'arte in Inghilterra. La sua azione sullo spirito pubblico è stata immensa. A lui principalmente si deve, se ora colà tutti si occupano dell'arte; se i monumenti antichi sono restaurati, studiati, illustrati; se lo Stato spende somme ingenti a vantaggio dell'arte, per diffondere in tutto il paese lo studio del disegno; se l'architettura dei pubblici e dei privati edifizi va migliorando.

Nè si può veramente negare che vi siano questioni d'arte, delle quali tutti, ma più specialmente l'uomo di lettere debba occuparsi. Cito un esempio cavato dai miei studi, il quale sarà qui per molte ragioni opportuno. Io faccio una lezione, scrivo un capitolo di storia italiana. Parlo del secolo XV, ed espongo in che modo, dopo aver prodotto la *Divina Commedia*, gl'Italiani si dettero alla erudizione, scrissero latino e greco, imitarono gli antichi. Pareva allora che volessero dimenticare la propria lingua. Cerco di esaminare storicamente e psicologicamente questo fatto, il quale sembra assai strano, e m'avvedo che, imitando gli antichi, lo spirito italiano s'allontanava dal misticismo, dalle allegorie medioevali, dalla Scolastica, per rivolgersi allo studio della natura, della realtà, dell'uomo. Questa trasformazione è lenta, non sempre visibile; gli stessi eruditi che la compiono, ne paiono inconsapevoli.

Finalmente essa apparişce chiara e manifesta con la nuova letteratura italiana del Cinquecento, la quale, dopo essersi formata come nell'oscurità, viene a un tratto alla luce. Il modo in cui tutto ciò avvenne, non è facilmente spiegabile, spesso anzi mi resta oscuro e misterioso. Io quindi non posso farlo intendere come vorrei a chi mi ascolta.

Se però io conduco il mio uditore dinanzi ad un quadro di Cimabue o di Giotto, ed accanto a questi quadri ne pongo uno del Quattrocento, egli vedrà subito che nel quattrocentista s'era aggiunto un nuovo elemento, l'elemento classico, quello stesso che nel medesimo tempo era entrato nella letteratura, e portava nei due campi le stesse conseguenze. Nel fondo dei quadri è scomparsa l'architettura gotica, e si vedono invece archi, capitelli, fregi greci e romani. E insieme con questi studi dell'antico si vede che le teste, le mani, gli alberi, gli animali sono assai più fedelmente imitati dal vero, meglio disegnati. Il paesaggio, che non si trova mai in fondo ai quadri di Giotto, è qualche volta stupendo in quelli di Benozzo Gozzoli o di altri suoi contemporanei. Anche qui, imitando l'antico, si crea dunque un'arte nuova; ma questa si svolge di grado in grado visibile ai nostri occhi, e tutto apparisce più chiaro e manifesto. Basta che io ponga una statua antica fra un quadro di Giotto ed uno del Perugino, per capir subito come dal Trecento s'è passato al Quattrocento; per capire come lo scolare di Giotto, avendo dinanzi a sè i quadri del maestro

e le statue antiche, era da queste inevitabilmente condotto ad essere più fedele imitatore del vero. Noi vediamo, noi tocchiamo con mano come il trecentista è di necessità divenuto un quattrocentista e per quali vie. Quello che è avvenuto nella letteratura è avvenuto anche nell'arte, e questa aiuta a comprendere quella, illuminandone la storia di nuova luce.

Ma qui si rivela un altro pensiero alla nostra mente. Le linee, gli archi, le colonne, le vesti mutano forma, disposizione e colore, mossi dalle necessità stesse della letteratura e della poesia, seguendo le leggi stesse dello spirito umano, che cammina senza mai fermarsi. L'arte apparisce così ai nostri occhi una grande manifestazione dello spirito nazionale; lavora colla letteratura e colla poesia ad emanciparlo, ad innalzarlo; sostiene le stesse battaglie; risolve i medesimi problemi; ottiene i medesimi trionfi. Nel secolo XV, riconducendo allo studio del vero, ci educarono ambedue alla conquista di nuovi ideali. Scrittori ed artisti si trovano così riuniti da uno stesso scopo, da una medesima ispirazione, da un medesimo dovere. Avvicinandosi all'arte, lo scrittore sarà da essa richiamato sempre più alla contemplazione della natura visibile e delle sue inenarrabili armonie; imparerà meglio a intenderne la voce e lo spirito animatore; s'avvedrà che le idee non vogliono rimanere pure astrazioni, hanno bisogno di vivere in un corpo. I suoi libri saranno meno aridi, meno pedanteschi e monotoni; avranno più colore, più calore, più vita, e forse anche mag-

giore larghezza d'idee. L'artista, avvicinandosi allo scrittore, sentirà sempre più chiaramente che anch'esso è un operaio dello spirito come il poeta; che le forme sensibili della natura entrano nel regno dell'arte solamente dopó che egli le ha trasformate in sostanza del suo pensiero, per riprodurle come creazioni della sua mente, e manifestare con esse le sue proprie idee, i sentimenti che agitano il suo animo. In questa unione dell'artista e dello scrittore l'orizzonte dell'uno e dell'altro si allarga; essi sentono più vicina la presenza dello spirito nazionale, sorgente prima della grandezza così della letteratura come dell'arte, e sentono che bisogna sempre più avvicinarle alla società, perchè possano avere su di essa un'azione più efficace, e riceverne forza maggiore.

Ma in che modo possiamo noi avvicinare l'arte alla società? Prima di tutto bisognerebbe occuparsi delle questioni d'arte assai più che non facciamo. Noi siamo forse il solo popolo in Europa che, avendo più monumenti, più statue e quadri d'ogni altro, non ha una sola cattedra di storia dell'arte antica o moderna nelle università. Certo produciamo il minor numero di libri sui nostri medesimi monumenti. Ma v'è di più. Si è assai largamente diffusa fra noi una opinione, che vorrebbe non solo sopprimere, come inutili e dannose, tutte le Accademie di belle arti, riducendole a scuole di disegno elementare; ma proclama ancora altamente che lo Stato non deve far nulla per le arti belle, le quali hanno bisogno per fiorire, di essere solo lasciate libere a

sè stesse. Perchè non fare, così si dice, come i nostri antichi, quando le arti belle erano in così gran fiore tra noi? Avevano essi Accademie o scuole d'arte allora? Il pittore andava a bottega, al suo studio; ivi lavorava ed aveva con sè dei giovani che lo aiutavano, ed imparavano così a divenir sommi artisti. Non vi erano grandi esposizioni; lo Stato non s'ingeriva di nulla; i privati davano commissioni, compravano per proprio uso, secondo il proprio gusto. E l'arte, libera di sè stessa, fioriva ogni giorno di più. Con questo sistema si formarono Giotto, Raffaello, Michelangelo e Leonardo. Che cosa abbiamo noi fatto col nostro sistema? Che cosa hanno fatto le nostre molte Accademie? Lo Stato non fa altro che male, quando si occupa di ciò che non lo risguarda.

Siffatte idee si poterono largamente diffondere fra noi, ed acquistare molta forza ed autorità, perchè nel principio di questo secolo le Accademie fecero davvero molto male. Allora in parecchie delle nostre scuole di lettere s'insegnava a tener lo scrivere, più che era possibile, lontano dal parlare. Per avere altezza e dignità di stile bisognava cercar le frasi negli scrittori del Cinquecento, farne un elenco, e metterne quante più si poteva nei propri scritti. — Io ti porto amore, — era elegante. — Io ti amo, — era volgare. Il precetto immortale di Dante,

> Io mi son un che quando
> Amore spira, noto, ed a quel modo
> Che detta dentro, vo significando,

era antiquato. Ci voleva largo uso di figure rettoriche, per dimostrare il proprio valore, la potenza dell'arte. E le Accademie di belle arti insegnavano nello stesso tempo, che le figure di un quadro devono formar sempre piramide, altrimenti le leggi più sacre della composizione sono violate. Doveva ciascuna figura imitare in qualche modo la statua antica, e come essa *sfiancheggiare* (così dicevano allora), anche se si trattava di rappresentare un soldato che cadeva, ferito a morte. Bisognava far sì che in ciascuna figura apparisse una parte almeno di nudo, perchè così si vede nelle statue antiche, perchè nel nudo solamente si prova la vera valentìa del pittore. Fu una specie di cuffia del silenzio messa sul genio dell'artista; una catena che ne inceppava lo spirito, ne rendeva impossibile l'originalità. Finalmente ci sciogliemmo da quelle pastoie in letteratura ed in arte. Nessuno propose allora di sopprimere le università; molti proposero di sopprimere le Accademie e le scuole d'arte, perchè Benvenuto Cellini andava a bottega.

Vedremo fra poco se veramente gli antichi facevano quello che si pretende. Ma non bisogna, in ogni caso, dimenticare che i tempi sono assai mutati. L'artista oggi, se vuole essere uomo de' suoi tempi, ha bisogno di molto maggiori cognizioni che pel passato, ed in qualche luogo deve pure poterle apprendere. Nè vale il dire che gli antichi furono grandi artisti senza avere queste cognizioni. Di certo i primi grandi poeti sorsero quando non

s'era anche formata la grammatica della lingua; ma nessuno crederà che oggi si possa essere poeta senza avere appreso la grammatica. Lo Shakspeare scriveva i suoi drammi per quasi divina ispirazione; lo Schiller invece studiava e scriveva storie, per poter poi scrivere il *Don Carlos*, il *Wallenstein*, il *Guglielmo Tell*. Tutto muta necessariamente, inesorabilmente intorno a noi e con noi, così nelle arti, come nelle lettere. Andate alle gallerie degli Uffizi, di Palazzo Pitti, dell'Accademia di belle arti in Firenze; osservate i quadri del Quattrocento, del secolo cioè in cui pur tanto si studiavano ed imitavano gli antichi, e che cosa vedrete? I Greci, i Romani, i Cartaginesi, gli Ebrei, i popoli di tutti i tempi, di tutti i luoghi vestono il lucco fiorentino. Spesso quasi tutti i personaggi del quadro, qualunque ne sia il soggetto, sono ritratti di contemporanei dell'artista, vestiti coi loro propri abiti fiorentini. Nella Riccardiana si trova un Virgilio illustrato con bellissime miniature, che si attribuiscono a Bennozzo Gozzoli. Voi vedete il famoso cavallo di legno introdotto nella città di Troia, e i Greci che ne escono armati. Che cosa essi vedono appena escono e percorrono le vie? Il palazzo Riccardi e il palazzo Strozzi, tutte le fabbriche fiorentine del Quattrocento. Dalle finestre, dai veroni, dalle logge d'architettura del Brunelleschi, s'affacciano dame fiorentine, e fiorentine affatto sono anche le mura di Cartagine e di Troia. Ed in quest'ultima città v'è anche il Panteon con l'iscri-

zione: M. AGRIPPA L. F. C. III. Venere, Giunone, Nettuno, tutti quasi gli Dei e le Dee sono dame o cittadini di Firenze, vestiti in gran lusso, secondo le ultime fogge del tempo. Il palladio di Troia è un reliquiario cristiano. Che cosa si direbbe oggi d'un artista che vestisse Nettuno in giubba e cravatta bianca, Venere con la *crinoline?* Raffaello dipinse Adamo con la zappa, Apollo col violino. C'è qualcuno che oserebbe oggi mettere Apollo al pianoforte? I Veneziani dipinsero tutti i personaggi dei loro quadri coi costumi del loro tempo. Nelle nozze di Cana voi trovate un cardinale. I barocchi rappresentavano sulla tela, nei teatri Cesare e Annibale colla parrucca incipriata, i calzoni corti e le scarpe colle fibbie.

Ma non si tratta solo di abiti, di forme esteriori, di oggetti materiali. Guardate un poco i quadri del Delaroche, e voi vedrete quanta cura, quanto studio deve porre il pittore moderno a ritrarre non solo le vesti, l'architettura, la suppellettile propria di ciascun secolo; ma la storica fisonomia dei personaggi, il loro modo di sentire e di esprimersi. Guardando il Cromwell, Carlo I, il duca di Guisa, Maria Antonietta, i loro seguaci e i loro nemici, così mirabilmente intesi e riprodotti dal pittore francese, ci pare di leggere le pagine più eloquenti nelle storie del Guizot, del Villemain, dei fratelli Thierry. Appartengono alla medesima generazione, alla stessa scuola, hanno dovuto fare studii lunghi e difficili del pari. Per qual ragione lo Stato deve

aprire molte scuole per gli scrittori e nessuna per gli artisti? Ha un'idea ben volgare dell'arte chi crede che il quadro e la statua sian solo il resultato d'una momentanea ispirazione e d'una capacità tecnica. L'artista deve aver molto sentito, molto sofferto, molto pensato e studiato prima di potere colle linee e coi colori esprimere le creazioni della sua mente. Esso non può ora come non può il poeta, sottrarsi alla necessità del lungo studio e del lungo meditare.

Ma facevano poi gli antichi nostri quello che si dice? Abbandonavano davvero l'arte alla iniziativa privata solamente? Cominciamo dal Medio Evo. Esso ci ha dato le grandi cattedrali gotiche, che sono stupendi monumenti dell'arte. Come sorsero? Lo Stato non poteva di certo far nulla allora, per la semplice ragione che non v'era uno Stato. V'era però una grande istituzione, che abbracciava tutto il mondo civile, ed aveva una grandissima potenza materiale e morale. Essa era la Chiesa universale, che adoperava i suoi inesauribili tesori e la sua immensa autorità ad inalzare sacri tempii, per compiere i quali non sarebbero bastate la forza e la ricchezza di alcun governo. E quando sorsero i nostri Comuni, allora la religione e la politica, la Chiesa e lo Stato insieme con le grandi associazioni industriali, s'unirono a compiere le medesime opere. Così solo si spiega come mai in città piccole, quali Orvieto ed Assisi, poterono sorgere monumenti a costruire i quali sarebbero oggi insufficienti le forze di tutto

lo Stato italiano. Essi furono l'opera continuata di molte generazioni, e spesso vi accorrevano, come in pellegrinaggio, devoti, artisti, operai, a portar danaro e lavoro, mossi dalla religione, che era allora la forza morale più efficace che il mondo conoscesse. Divenivano così per lungo tempo grandi scuole gratuitamente aperte, nelle quali tutte le arti erano riunite ad uno scopo comune, e tutti trovavano lavoro. Dal muratore, dal falegname all'architetto ed al pittore, ognuno era animato dallo stesso pensiero religioso ed artistico. Si può egli dire che tutto questo era un abbandonar le arti a sè stesse, quando invece la Chiesa e lo Stato si riunivano a promuoverle così potentemente, con tutte le loro forze?

Andiamo al secolo XV, che fu un secondo grande periodo di trionfo per l'arte nostra. Che cosa vediamo? Tutti i principi italiani spendono gran parte delle entrate loro e dello Stato a coprire l'Italia di monumenti religiosi e civili; danno agli artisti danari, protezione, aiuti d'ogni sorta. Tutte le principali famiglie gareggiano fra loro a fare lo stesso, e tutte le associazioni delle Arti Maggiori e Minori, che sono vere istituzioni commerciali e politiche, spendono tesori ad inalzare anch'esse chiese e palazzi. Una delle cose di cui più furono lodati i Medici, splendidissimi sempre fra gli splendidi mecenati d'Italia, fu la fondazione del giardino di San Marco, dove si raccolsero statue antiche, s'insegnò a disegnare ed a scolpire. Fu una specie di prima

Accademia di belle arti, in cui s'educò fra gli altri il genio di Michelangelo Buonarroti. Tutti gli eruditi, tutti i letterati erano in istretta e continua relazione cogli artisti, li consigliavano, li aiutavano. E nelle Corti d'allora un artista, un erudito eran sempre personaggi principalissimi. Che cosa siano oggi nelle adunanze ufficiali, se non hanno qualche ufficio pubblico, ognuno lo vede e lo sa.

Un altro grande periodo dell'arte italiana è stato il Cinquecento. E allora due dei più celebri papi s'erano decisi a trasformare Roma nella città più monumentale del mondo. L'idea era stata iniziata dal loro predecessore Niccolò V; ma Giulio II e Leone X la portarono a compimento. I tesori che affluivano d'ogni parte del mondo, le somme stesse raccolte dalla vendita delle indulgenze erano spese a far lavorare i più illustri artisti italiani nel Vaticano ed in San Pietro, che divennero la più grande officina, la più grande scuola d'arte che il mondo abbia mai conosciuta. Maestri a molti alunni, coi quali lavoravano, erano Raffaello, Bramante, Michelangelo, e con essi conversavano di continuo i primi letterati del secolo. Abbiamo bisogno di ricordare che cosa si fece poco dopo a Venezia nel Palazzo Ducale, nelle così dette scuole di San Marco, di San Rocco e nelle chiese; che cosa si faceva a Firenze, a Mantova, per tutto in Italia? Certo se anche noi potessimo, di generazione in generazione, spendere ogni anno parecchi milioni per far lavorare insieme, in emulazione fra loro, tutti i primi

artisti del mondo, colmandoli di onori, circondandoli di venerazione, potremmo senza dubbio fare ammeno d'ogni altro aiuto, d'ogni altro incoraggiamento, d'ogni altra scuola. In ogni caso la mancanza di scuole sarebbe assai meno sentita e meno dannosa. Ma non far nulla, abbandonar tutto alla iniziativa privata, e presumere che così facevano gli antichi, non è certo secondo la verità storica, nè secondo la ragione, e molto meno poi secondo i bisogni del nostro tempo.

La maggior parte dei privati, ora come sempre, seguono la moda, e vogliono quadri o statue per adornare i loro salotti. Per la vera arte monumentale non possono avere nè danari, nè gusto, nè modo ad incoraggiarla. Chi è il ricco che ordinerebbe il Davide o il Mosè di Michelangelo o le Sibille della Cappella Sistina? Dove li metterebbe, che cosa ne farebbe? Spesso preferiscono una imitazione fotografica del vero ad una grande idea, che non potrebbero intendere. Chi vuole che l'artista gli dipinga un soldato ubriaco, chi un frate che va alla cerca, chi un tacchino che fa la rota, quando non preferiscono addirittura qualche figura oscena. Questo è quello che si desidera e che si vende, questa è la pittura che viene incoraggiata. L'arte di genere trionfa, perchè è l'arte più commerciabile. L'artista, se vuol vivere, diviene schiavo del mercante di quadri, che, per le nostre teorie, sale al grado di solo mecenate del secolo XIX. E bisogna esser lieti quando se ne trova alcuno intelligente,

il quale dia aiuto all'arte che lo Stato abbandona. Di che ci lamentiamo noi, se essa non cammina quanto vorremmo, e non s'inalza là dove noi con ogni studio le impediamo di salire?

Una volta avevamo nelle nostre principali città un'istituzione, che si chiamava del Pensionato di Roma. Quando il giovane aveva finito i suoi studi all'Accademia, e dava prova di valore, lo Stato gli diceva: Tu ancora non penserai a lavorare per vivere, anderai in giro per l'Italia, ti fermerai a Roma, la città più monumentale del mondo, e lavorerai per l'arte. Dovrai solo compiere uno o più quadri, che dimostrino a te stesso ed agli altri, se la natura ha acceso davvero nel tuo animo la sacra fiamma del bello. La nuova Italia, invece, ha soppresso il Pensionato, dicendo: Perchè far viaggiare l'artista a spese dello Stato? Chi gl'impedisce ora di andare a Roma? Se non ha tanto ingegno da guadagnarsi la spesa d'un sì breve viaggio, è meglio che abbandoni l'arte, la quale non sa che farsi dei mediocri. Il governo non deve incoraggiarli. E questo s'è fatto nel tempo stesso in cui s'istituivano posti di studi presso tutte le università italiane e straniere, per quei giovani che, dopo aver preso la laurea, volevano ancora perfezionarsi nelle scienze e nelle lettere. Al letterato, al fisico, al medico, al matematico deve lo Stato pensare, all'artista no. E così questi, appena finiti gli studi, anche se ha molto ingegno, si trova subito dinanzi al problema del pane quotidiano, e deve innanzi

tutto occuparsi di sapere quale è la merce richiesta e produrla. Invece di provarsi ad emulare i sommi nell'arte, dovrà dipingere un quadretto che piaccia al volgo, e possa vendersi presto. Non Dante rapito in estasi dinanzi a Beatrice, non Paolo e Francesca trascinati dalla bufera che non può separarli; ma la recluta che carezza la birraia. Se anche avesse in mente la Trasfigurazione, dovrebbe per ora pensare ad altro, quando non fosse ricco o deciso ad affrontare la miseria e la fame. E pur questo avviene, giacchè l'arte ha anch'essa i suoi martiri, che qualche volta cadono ignoti prima di toccare la meta desiderata.

Le conseguenze di tutto ciò si vedono da un pezzo nelle nostre Esposizioni, e più chiare appariscono in quella di Roma. L'arte italiana, si dica quel che si vuole, cammina, progredisce assai. Cresce il numero degli artisti e delle loro opere, cresce singolarmente la loro tecnica capacità. L'ingegno abbonda e si manifesta in mille modi diversi, con una varietà prodigiosa di luce, di colori, di forme; con una singolarissima fertilità di fantasia. Ma quella che i Francesi chiamano la grande arte, scarseggia. Non si ritrova quasi più nella scultura quello stile monumentale, che fino agli ultimi tempi produsse opere le quali restano anche oggi ammirate. I principii d'un'arte severa, l'impronta d'una grande scuola nazionale troppo di rado li troviamo. L'arte nostra sembra decisa a camminare e progredire audacemente per mille vie diverse, cercando il vero, e

qualche volta trovando invece l'esagerazione del vero. Noi siamo, a me sembra, al principio d'un nuovo risorgimento; ma corriamo il pericolo di cadere nel falso, per troppo amore del vero fotografico. Alcune delle poche opere raccolte a Roma, nelle sale destinate a quella che hanno chiamato arte retrospettiva, dimostrano che la ricerca di certi più alti ideali, e lo studio degli antichi, quando non si cade nella convenzione che tutto uccide, dettero, fino a pochi anni sono, resultati che dobbiamo qualche volta invidiare. Lo studio del vero è il mezzo potente di cui l'arte ha bisogno per esprimere i suoi più alti concetti; ma è un mezzo, non un fine. E che dire quando gli studi appunto che l'artista ha fatti dal vero, le teste che egli ha copiate dal modello, hanno qualche cosa di più severo, di più classico che quelle medesime teste le quali egli trasporta nel quadro, dove non gli basta il vero, ma vuole anche il *verismo*? Questo si vede più d'una volta.

Che tutto ciò sia avvenuto per liberarsi dalle convenzioni accademiche, avvicinarsi alla natura, riconquistare la libertà del proprio spirito, l'indipendenza del proprio genio, fu un bene, non ostante gli eccessivi ed inevitabili ardimenti. Ma alcune scuole che cerchino conservare le grandi tradizioni dell'arte, che diano, con buon metodo, all'artista tutte le cognizioni di cui può aver bisogno, sarebbero assai utili. Lo Stato adempirebbe ad un dovere nazionale, occupandosi più che non fa dei destini

dell'arte, incoraggiando la produzione di quelle grandi opere che non possono avere aiuto dai privati. Tutto questo non dovrebbe impedire ad alcuno di percorrere liberamente, secondo il suo proprio genio, altre vie, nelle quali troverebbe sempre l'incoraggiamento dei privati.

La verità è, se vogliamo ragionare sul serio, che non vi fu mai un tempo nel quale lo Stato abbia il dovere d'occuparsi dell'arte, nell'interesse della cultura e dell'educazione nazionale, come al presente. E per poco che si rifletta, le ragioni parranno, sotto molti aspetti, evidentissime. Sino alla fine del secolo passato, l'arte, buona o cattiva che fosse, dava la sua propria impronta a tutta la società. Anche i barocchi avevano uno stile proprio, e noi lo ritroviamo non solamente nei palazzi, nelle chiese, nei giardini e nelle statue; ma in ogni suppellettile domestica: nei vestiti, nelle scarpe, nel bastone, nella tabacchiera, nel ventaglio che usavano, nelle acconciature dei capelli, nelle gioie che portavano le signore. Lo stesso avveniva nel Medio Evo e nel Rinascimento. Questa è la ragione per la quale ogni oggetto appartenente a quei tempi è per noi, sotto un certo aspetto, un'opera artistica. L'arte viveva nel suo proprio elemento, aveva un potere immenso sulla società, che era come in ogni sua parte sotto il dominio diretto o indiretto dell'artista. Quando questi col suo pennello o col suo scalpello aveva il potere d'iniziare una nuova scuola, un nuovo modo di vedere e di sentire il

bello, si trascinava dietro la società intera; modificava l'industria, i costumi, la vita sociale, e da tutto ciò cavava egli stesso grandissimo vantaggio. Se lo scultore greco non fosse vissuto in mezzo ad un popolo di belle forme, pel quale un pensiero, una frase, un gesto grossolano erano del pari insopportabili; un popolo che nei suoi oratori richiedeva, come parte dell'eloquenza, non solo il parlare, il gestire, il pronunziare con grazia, ma anche il sapersi con eleganza avvolgere nella toga; se l'artista non si fosse trovato in mezzo a questo popolo, che dimostrava il suo gusto pel bello in tutta quanta la sua vita pubblica e privata, la scultura greca non sarebbe stata di certo la prima del mondo. Una statua o l'altra potevano essere creazioni individuali dell'artista; ma la scultura stessa fu un prodotto di tutta la società greca, il cui genio nazionale si manifestava dalla foglia di un capitello al Giove di Fidia.

Nel nostro secolo, invece, il progresso improvviso e generale dell'industria, per l'uso delle macchine e del vapore, ha tutto mutato. L'anello, la collana d'oro, che prima erano opera di Benvenuto Cellini, cominciarono ad uscire dalle officine di Londra, Parigi o Ginevra più solidi, a miglior mercato, lavorati con maggior simmetria, ma senza alcun carattere artistico. Quello che prima faceva la mano dell'uomo fa oggi la macchina, e l'opera d'arte subito scomparve. Così ci trovammo a un tratto circondati da oggetti che si moltiplicavano

a migliaia, con forme e colori impossibili, in perenne contraddizione con tutte le leggi del bello. L'arte fu come cacciata dalla società, confinata nello studio dell'artista, che si sentì isolato nel mondo, perchè in mezzo ad un popolo che non intendeva più il suo linguaggio. Oggi è più facile trovare stoffe, oggetti di colori o di forme artistiche, in mezzo ai contadini, anche fra le popolazioni semi-barbare dell'Asia o dell'Africa, che tra le moltitudini delle più civili metropoli. Il nostro contadino, l'Arabo, l'abitante del Marocco ci presentano il lavoro delle proprie mani; l'espressione del proprio pensiero, del proprio sentire, e ciò è sempre un lavoro d'arte. L'operaio di Parigi o di Londra fornisce la sua casa con oggetti usciti a migliaia da un'officina a vapore. Chi non vede quanto noccia all'artista moderno vivere in tali condizioni, in mezzo ai nostri soprabiti, fra le giubbe e le cravatte bianche, i cappelli a tubo, con tutto il resto? E quale attività, quale privata iniziativa può rimediare ad un danno così universale e continuo?

Ma che farci? si dice. I privati non possono, è vero, mutare uno stato di cose tanto generale e necessario; potranno forse mutarlo i governi? Non è meglio imitare l'Inghilterra, che lascia libera la società a sè stessa, non vuole ingerenza dello Stato, ed ottiene così maravigliosi resultati? Se la natura le ha dato il genio artistico, anch'essa avrà i grandi pittori, scultori, architetti. Se la natura le ha negato questo genio, farà senza di essi, piuttosto che

sforzarsi di coltivarli artificialmente nelle stufe. — Vediamo però che cosa ha fatto e fa veramente l'Inghilterra. Le conseguenze dello stato di cose da noi più sopra descritto si resero manifeste nella prima Esposizione universale del 1851. Gl' Inglesi apparirono quali erano, il primo popolo industriale del mondo, ma quello anche che dimostrava minor gusto nei prodotti delle sue industrie. In ciò essi si dovettero riconoscere vinti da molti, specialmente dai Francesi, che vendevano oggetti inferiori a quelli degl'Inglesi, per la qualità del materiale adoperato, per minore solidità e finitezza di lavoro, ad un prezzo più elevato, perchè assai maggiore ne erano l'eleganza del disegno e l'armonia dei colori. Esaminate le cagioni di questo fatto, che portava anche le sue gravi conseguenze economiche, si trovò che la Francia aveva scuole di disegno popolare in gran numero, e s'era in più modi occupata ad applicare l'arte all'industria. Gli artisti di maggior grido, i professori dell'Accademia di belle arti venivano, con larghi salari, chiamati a dirigere per alcuni anni i lavori delle fabbriche di Sèvres e di Lione. La prima conseguenza di questo esame fu che a Londra sorse il grande Museo d'arte industriale, detto di Kensington, e ad esso fu unita una scuola normale di disegno industriale, la quale doveva formare i maestri per le scuole che, a similitudine delle francesi, dovevano esser fondate in tutto il paese. E ciò fu fatto per opera e coi danari non dei privati, ma dello Stato. I buoni re-

sultati furono subito visibili. Nel 1862 infatti l'Inghilterra si ripresentava alla Esposizione universale con 89,481 alunni nelle scuole di disegno elementare, e pagava 11,233 lire sterline ai maestri che lo insegnavano. Ed il miglioramento del gusto nelle sue industrie era tale, che la Francia gettò un grido d'allarme, temendo di poter esser fra poco superata anche in ciò. Nello stesso tempo i danari dello Stato affluivano largamente nella reale Accademia di belle arti, e grandi somme si spendevano per fare nuovi acquisti, che arricchissero sempre più la Galleria Nazionale di pittura. Continuando per questa via, l'Inghilterra fece nelle industrie artistiche progressi veramente straordinari, che ormai sono noti a tutti, e potè in molti de' suoi lavori superare gli emuli che prima l'avevano vinta. Di ciò si vantaggiarono non poco le condizioni economiche del paese ed il gusto nazionale. Sorse una nuova letteratura artistica; la pittura e l'architettura dettero segni d'un vero e grande miglioramento. Ma quello che qui a noi importa notare si è, che tutto ciò avveniva per iniziativa del governo. L'Inghilterra, adunque, cioè il paese in cui scuole ed istituti tecnici, ginnasi, licei, università sono istituzioni private, creava due grandi scuole nazionali e governative: la scuola normale di disegno industriale col Museo di Kensington, l'Accademia di belle arti con la Galleria Nazionale. Da alcuni anni si discute ancora sulla opportunità di fondare a Roma una istituzione inglese, simile a quella che vi hanno la Francia e la

Spagna pei loro pensionati. E noi che abbiamo tutte le scuole secondarie, tutte le università fondate dallo Stato, crediamo d'imitar l'Inghilterra, abbandonando le Accademie di belle arti, proponendone la soppressione, sopprimendo il pensionato di Roma.

Dagli studi fatti nella Esposizione universale del 1862, resultò evidente ancora, e fu confermato da tutti i giurati, che il popolo italiano, sebbene inferiore a molti altri nell'industria in genere, dimostrava un'attitudine naturale superiore a tutti nelle industrie artistiche. Alcuni dei nostri lavori non temevano concorrenza, e la prova di ciò se ne aveva nel fatto che essi venivano comprati per essere messi nei musei stranieri, dove ora sono oggetto di studio, modelli da imitarsi. Questa attitudine è assai generale fra noi: i vetri di Venezia, i coralli di Napoli, le orificerie di Roma, gl' intagli in legno di Firenze, le maioliche di molte e molte città ne davano e ne danno testimonianza. Il disegno può essere il nostro carbon fossile, perchè esso non solo può migliorare l'educazione artistica del paese e giovare all'arte, ma può anche crescere la ricchezza nazionale. Si guardi alla storia delle oreficerie di Roma, che per consiglio del compianto Duca di Sermoneta e per opera del Castellani furono riformate. In poco tempo esse si sono moltiplicate e diffuse, sono divenute una nuova sorgente di lavoro e di ricchezza. Si guardi in quanti modi s'è applicato a Firenze l'intaglio in legno, dai lavori del Giusti e del Barbetti alle più comuni

cornici dorate, che vengono ogni anno esportate a centinaia. Firenze e la Toscana hanno per queste industrie un' attitudine davvero inarrivabile. Qui sono i primi scarpellini del mondo; qui eccellenti lavoratori d'alabastro, di maioliche e di porcellane; qui i primi intagliatori in legno; qui cesellatori ed orefici, che fanno già molto e potrebbero fare di più. Da alcuni direttori d'industrie, i quali parlavano per propria esperienza, ho sentito più volte affermare, che in nessuna parte del mondo riesce facile come a Firenze, prendere a caso un fanciullo dalla strada e trasformarlo subito in un disegnatore. Si può quindi facilmente immaginare di che grande vantaggio riuscirebbe appunto in Firenze, una grande scuola di disegno industriale annessa al Museo del Bargello, che dovrebbe essere a questo fine arricchito di nuovi oggetti.

Molto si è già parlato di tali scuole, e qualche cosa s'è fatto qui ed altrove; ma una vera e grande scuola nazionale che risponda a tutti i bisogni del paese e dell'arte ancora non l'abbiamo in nessun luogo. In più d'una delle nostre città, ma soprattutto in Firenze, essa sarebbe necessaria. E non dovrebbe, come alcuni vorrebbero, essere unita, molto meno poi confusa con le Accademie di belle arti, perchè il suo scopo è assai diverso. Data una casa, una chiesa, un teatro e la loro architettura, disegnare, colorire sulla carta tutta la suppellettile che vi può occorrere: i parati delle finestre, il colore delle mura, i dipinti sulle volte, i cammi-

netti, ecc. Questo è il problema che la nuova scuola dovrebbe insegnare a risolvere. Gli alunni dovrebbero apprendere tutti gli stili diversi d'arte industriale, e dovrebbero educarsi alla ricerca, alla invenzione e composizione di nuove forme. Due difetti principali furono notati nelle nostre industrie, anche in quelle in cui noi superavamo gli altri. Il primo è un tenersi sempre troppo stretti alla imitazione degli antichi, senza osare di ricercar forme nuove, come fanno i Francesi; onde poi una monotonia che finisce collo stancare. Il secondo, e non meno grave difetto, è il non tener conto abbastanza delle comodità della vita e del buon mercato. Il gusto, la forma elegante dovrebbero trovarsi in tutti gli oggetti, di qualunque prezzo, così nella pipa di creta da un soldo, come in quella di spuma che vale più diecine di franchi. Ma se per avere una pipa artistica bisogna spendere un gran prezzo e metterla sotto un cristallo, allora lo scopo non è ottenuto. Se abbiamo una sedia intagliata, intarsiata con grande eleganza, ma sulla quale si siede assai male; allora si sacrifica il fine al mezzo, e non si ottiene più nulla. La sedia è fatta per sedervi, e nessuno o ben pochi vorranno comprarla quando essa è solo un'opera d'arte. A tutto ciò dovrebbero portare rimedio le scuole di cui parliamo, le quali hanno, là dove furono fondate con giusto criterio, portato ancora altre non poche e sempre utili conseguenze. Quella di Norimberga ha, fra le altre cose, condotta l'agiatezza nelle capanne

dei contadini, che ivi, nelle lunghe serate d'inverno, lavorano giocattoli, che si vendono poi in tutto il mondo. L'averne migliorato il disegno ne ha cresciuto il prezzo e la vendita. La Svizzera combatte ora con le scuole di disegno la Francia, che con queste scuole appunto era per levarle di mano quell'industria di scultura in legno, che dà tanto lavoro ai più solitari e poveri abitatori delle Alpi.

Ma lo scopo principale, più generale di tali scuole è sempre quello di restituire l'eleganza, la forma artistica a tutti quanti gli oggetti che ci circondano, siano fatti dalla mano dell'uomo o dalla macchina, che in sostanza poi riproduce le forme che le sono imposte. Solo quando il gusto sarà così restaurato in tutto ciò che ci circonda, il popolo potrà tornare ad aver familiare il linguaggio dell'arte, e sarà riavvicinato all'artista, che sentirà finalmente di lavorare per tutto il paese, e potrà riconquistare il suo naturale dominio sulla società. Si pensi che le leggi del bello sono leggi del pensiero; che il disegno è un mezzo potente di cultura non meno del leggere e dello scrivere, è come una lingua che parla agli occhi, spesso non meno efficace di quella che parla agli orecchi. Si pensi che l'essere circondati da oggetti, in cui sia continua, vivente l'armonia del bello, è un benefizio per tutti, e contribuisce non poco a tenere in armonia le forze dello spirito, ad inalzarlo verso i grandi ideali della vita. Leonardo da Vinci s'ispirava con la musica a ritrarre la bellezza della Gioconda; Galileo s'ispi-

rava alla ricerca delle leggi dei cieli colla lettura dell'Ariosto. Chi vorrà mai credere che il poeta, lo storico, il filosofo possano oggi essere ispirati del pari, vivendo tutto il giorno in mezzo ad oggetti che sono la negazione d'ogni armonia estetica, e stridono crudelmente dinanzi agli occhi ed alla mente, come una nota falsa stride alle orecchie? Uno che abbia davvero il gusto e il senso dell'arte, e che, dopo avere in una chiesa o galleria italiana, ammirato il Beato Angelico, Leonardo, Raffaello, se ne torna nelle pubbliche vie per ridursi a casa, è come colui che, sentita una musica di Beethoven, venisse poi condannato per tutto il resto del giorno a sentire sotto le sue finestre un coro di voci stonate. Queste considerazioni vere per tutti i tempi, in tutti i luoghi, sono verissime in un tempo come il nostro, nel quale le armonie della società e dello spirito sono già in tanti modi turbate, e più che mai sono vere in un popolo nato all'arte come il popolo italiano. Esso non ritroverà mai la miglior parte di sè, non sarà mai in una condizione normale di prosperità intellettuale, fino a che non si sarà messo nelle condizioni necessarie a permettere che l'arte risorga, tornando ad essere veramente nazionale.

Ma l'industria e la scienza hanno portato a danno dell'arte un altro e non meno grave mutamento nella società moderna. Esse han reso necessario un gran numero di opere architettoniche, di edifizi, che debbono obbedire esclusivamente ai bisogni industriali, e richiedono, in chi li costruisce,

esclusivamente cognizioni scientifiche. In una fonderia, in una filanda, in una strada ferrata, nel traforo del Gottardo l'arte bella scomparisce, per dar posto alla scienza; l'ingegnere succede all'architetto. Si richiede un uomo ben diverso da quelli che inalzavano il campanile e la chiesa di Santa Maria del Fiore. E così sorsero fra noi le Scuole di Applicazione per gl'ingegneri, come in Germania sorsero i Politecnici. Sono istituti universitari nei quali s'insegnano matematiche, scienze naturali ed anche il disegno; ma sono in sostanza istituti di scienza, non di arte. Essi formano gl'ingegneri, ai quali danno un diploma, che li rende abili agli uffici dello Stato, dei comuni, delle provincie, delle strade ferrate. Fra noi, come è ben noto, senza diploma del governo non si può esercitare quasi alcuna professione; non si può fare il medico, nè l'avvocato, nè l'ingegnere, nè il professore di scuola secondaria, nè il maestro elementare. Solamente la professione di architetto può farla chi vuole. Un maestro muratore, un medico, un avvocato possono, se vogliono, dirigere la costruzione d'un palazzo. Colui dunque che, secondo l'antica usanza, ha studiato architettura nelle Accademie di belle arti, si trova in una singolarissima condizione. Da un lato non ha potuto in esse avere tutte le cognizioni scientifiche che nella società moderna sono, fra certi confini, necessarie anche all'architetto, e da un altro gli vien dato un diploma, che non gli permette di esercitare alcun pubblico ufficio, nè di

condurre alcun lavoro per conto delle pubbliche amministrazioni. Egli non può far parte del genio civile, giacchè il diploma lo abilita solo a tutto quello che anche senza il diploma potrebbe fare. La conseguenza naturale e necessaria è dunque assai spesso questa: chi vuole fare l'architetto, abbandona l'Accademia di belle arti e va invece alla Scuola d'Applicazione, dove egli diviene ingegnere e può far l'architetto. Il resultato ultimo di tutto ciò si vede in molte delle fabbriche sorte di recente nelle nostre principali città. Quelle che ancora hanno stile architettonico sono opera di artisti educati nelle Accademie di belle arti. Le eccezioni confermano la regola.

Tutto questo è tanto vero, che qualche Scuola di Applicazione sentì il bisogno d'istituire una vera e propria sezione di architettura, inviando gli alunni di essa, per alcune ore del giorno, anche all'Accademia di belle arti. Si disse che così s'era trovata una soluzione sicura, soddisfacente al grave problema, e che colui il quale non era di ciò persuaso, non capiva la questione o non voleva capirla. Si citava fra gli altri l'esempio del Politecnico di Zurigo, che a dirigere la sezione di architettura aveva chiamato il prof. Semper, tenuto il primo architetto della Germania. Volendo io studiare il problema, me ne andai, sono già parecchi anni, a Zurigo, dove restai alcune settimane. Conobbi colà il prof. Semper, lo visitai più volte, e scrissi in un libro d'appunti i dialoghi avuti con l'illustre uomo. La conclusione

del suo discorso fu questa: « Io sono molto vecchio; ho una lunga esperienza; ho costruito chiese, teatri, fabbriche d'ogni sorta in tutta la Germania; ho insegnato nei Politecnici e nelle Accademie di belle arti. Il resultato della mia esperienza è stato, che nelle Accademie ho sempre formato dei veri architetti, nei Politecnici vi sono riuscito solo per eccezione. Ed anche in questi casi si trattava di giovani che andavano, prima o dopo, a passare qualche anno in un'Accademia di belle arti. Qui a Zurigo mi danno tutti i mezzi necessari, ma io sento di non poter riuscire come vorrei. Che cosa sia, io non lo so. C'è nell'aria stessa di queste scuole qualche cosa che non fa per l'architetto. Possono discorrere quanto vogliono, ma il Politecnico è una scuola di scienza, e l'architetto deve essere un artista, e solo in mezzo ai quadri, alle statue, ai disegni ed agli artisti si può formare. Vada pure alcuni anni, per alcune ore del giorno, all'università o altrove, ad apprendere le cognizioni scientifiche a lui necessarie, che non sono molte; ma egli deve vivere principalissimamente di arte e non di scienza. Quando mi disegna una villa, un palazzo, una chiesa, a me non bastano la pianta e il disegno architettonico della facciata, per vedere di che cosa egli sia capace, se abbia la vera scintilla del genio, che formò uomini come il Bramante ed il Brunelleschi. Io voglio che mi sappia addirittura schizzare in acquerello o ad olio l'effetto generale delle fabbriche che ha immaginate, col

paesaggio in cui le ha concepite. Se veramente è nato architetto, egli non immaginerà mai una stessa villa in fondo alla valle, in cima al monte, in riva al mare. E questo lo capisce l'artista e non lo insegna la matematica. Voi Italiani siete una nazione essenzialmente architettonica, e nessuno come voi ha saputo adattare l'architettura al paesaggio che la circonda. Guardate le vostre ville, i vostri conventi, i palazzi di Genova e di Venezia. Anche oggi che, pur troppo, non avete più una scuola d'architettura degna dell'Italia, si può osservare come persino quelle ville che non hanno alcuna pretesa di forma artistica, sanno scegliere mirabilmente il punto più architettonico per fermarsi colà. Voi dovete riformare le vostre scuole di architettura nelle Accademie di belle arti, trovando modo, ed è assai facile, di dare agli alunni architetti anche le non molte cognizioni scientifiche di cui hanno bisogno ». Quando ci dicemmo addio, le sue ultime parole furono: « Si ricordi in Italia, che gli architetti si formano solo nelle Accademie. Lo dica a tutti ». Io lo dissi a molti; ne parlai e ne scrissi; ne feci proposta, che fu approvata, nel Congresso degli architetti in Firenze; ma fu invano, come invano ne parlarono e ne scrissero altri; invano vennero alle stesse conclusioni quasi tutti i Congressi d'architetti. Perchè lamentarsi poi se nel grande concorso pel monumento a Vittorio Emanuele il premio fu dato ad un Francese, che aveva studiato nell'Accademia di belle arti a Parigi, ed era pen-

sionato a Roma? Abbiamo raccolto quello che abbiamo seminato.

L'esserci trovati senza una grande scuola di architettura nazionale, che desse diplomi con valore legale, al pari di tutte le nostre scuole; capace di formare gli architetti artisti, con tutte le cognizioni di cui hanno bisogno, quando tanti lavori si fecero nel muoversi della capitale prima a Firenze, poi a Roma, fu un danno incalcolabile sotto mille aspetti, nè solo perchè molte case e palazzi assai brutti deturpano oggi le vie delle nostre più belle città. L'architettura è l'arte che nella storia dei popoli sorse la prima, contenendo come in germe tutte le altre armonicamente riunite. Nel tempio gotico lavorarono l'architetto, il pittore di quadri e di vetri colorati, lo scultore in marmo ed in legno, lo scarpellino, il fonditore ed il cesellatore, il miniatore, il legatore di libri corali, il ricamatore di sacri arredi, il falegname, il fabbro-ferraio. Spesso anzi un solo individuo era architetto, pittore, scultore e cesellatore ad un tempo. Più tardi poi le arti, formatesi prima in questa unione, si separarono, riacquistando ciascuna la propria indipendenza. Ma l'architettura rimase sempre l'arte fondamentale, la madre, il tronco comune di tutte le altre. In un edifizio monumentale ogni oggetto che non abbia stile, carattere di vera arte, non osa entrare, perchè si sente come respinto. In un edifizio senza stile, l'arte è invece come asfissiata, e tutto quello che v'entra cerca adattarsi alla predominante

volgarità. Nel banco del mercante fiorentino, nella residenza delle Arti Maggiori e Minori, l'immagine della Madonna era dipinta dal Ghirlandaio o dal Lippi; perfino la lampada che illuminava il lavoro notturno degli scrivani o degli operai, era commessa ad un discepolo del Ghiberti o del Donatello, come il bottone che fermava il manto del papa in Vaticano era opera di Benvenuto Cellini. Tutto era in armonia e l'arte fioriva, trionfava. Se non si ristabilisce quest'armonia, l'arte si troverà sempre a disagio nelle nostre società moderne. Gli oggetti senza gusto, i quadri con colori sfolgoranti e disarmonici, le statue che si propongono più che altro d'imitare la varia tessitura delle stoffe, respinti dal Panteon e dal Vaticano, trovano assai più facile accoglienza in edifizi senza stile, fra sedie e canapè di forme impossibili, coperti di raso color magenta, accanto a mura su cui sono distese carte verdi con ornati d'oro.

I mezzi efficaci a ristabilire la perduta armonia sono molti, e bisogna adoperarli tutti, se vogliamo riuscire. Ma principalissimi, quelli da cui io credo che bisogna oggi cominciare, sono il riordinamento di alcune grandi Accademie di belle arti, per dare tutti gl'insegnamenti necessari ai pittori e scultori; due o tre scuole nazionali di disegno industriale, annesse a grandi musei, le quali, sposando l'arte all'industria, facciano risorgere nel nostro popolo, sopra tutto negli operai e nei grandi direttori d'officine, l'intelligenza dell'arte, educando, affinando

quel gusto che la natura ha così largamente diffuso tra noi. Oltre di ciò alcune scuole di architettura, le quali, poste nelle grandi Accademie di belle arti, con gl'insegnamenti scientifici indispensabili, verrebbero a riformare, rinvigorire l'educazione artistica nella sua prima sorgente, là dove le tre arti sorelle, armonicamente riunite, ne formano come una sola. E finalmente la ricostituzione del pensionato di Roma, con facoltà ai vincitori del concorso di trattenersi qualche tempo anche fuori d'Italia, nella Spagna, in Fiandra, in Olanda, ovunque sono grandi opere d'arte.

Così ci ricondurremmo lentamente nella via già con tanta gloria battuta dai nostri antichi. E ciò sarebbe imitarli davvero, senza dimenticare i tempi mutati e le condizioni nuove della nostra società. Queste scuole si possono certo aprire in più luoghi, secondo l'opportunità e i mezzi. Roma, Milano, Napoli, Venezia, altre città hanno attitudini, tradizioni singolari, uomini di grandissimo valore. È certo però che non si potrebbe dimenticare Firenze, perchè sarebbe difficile trovare un luogo più adatto a fondarvi scuole d'arte. Ho già detto come venga universalmente affermato che l'operaio toscano è quello che ha maggiore attitudine al disegno. Il museo d'arte industriale può dirsi quasi formato al Bargello. Chi può gareggiare con Firenze per la copia di quadri? E quanto all'architettura, la storia ci dimostra che essa fu nel Rinascimento trasformata dai Toscani. Lo provano i monumenti che

si vedono ancora in tutte le strade di Firenze, lo provano i molti architetti fiorentini che da Niccolò V, da Giulio II, da Leone X furono chiamati a Roma per farne la città più monumentale del mondo. Altre città d'Italia hanno uguali diritti, e Roma aggiunge al grande vantaggio di essere la capitale del regno, quello di possedere i più grandi monumenti dell'arte antica, insieme coi monumenti del Medio Evo e del Rinascimento. Toccherà al governo decidere di dove cominciare e dove continuare, basta che finalmente incominci. Ma esso non potrà dimenticare che, se le scuole debbono sorgere là dove la natura ha dimostrato di voler prodigare le qualità necessarie a farle fiorire, Firenze è di certo una delle sedi più adatte alle scuole che debbono affrettare il risorgimento della nostra arte. Essa fu sempre la culla naturale della lingua nazionale e del disegno, che è un'altra lingua, intesa da tutti i popoli della terra, da tutte le varie classi della società.

Con le arti del disegno gl'Italiani del Rinascimento esercitarono un'azione intellettuale immensa su tutto il mondo civile; portarono la nostra cultura in tutte le capitali d'Europa; in mezzo alla corruzione morale, alla decadenza politica, salvarono l'onore e i futuri destini del loro paese. Questo è quello che noi non dovremmo dimenticare neppure oggi. Per ogni mille persone che in Europa possono intendere i nostri libri ve ne son forse cento mila o più che possono ammirare, gustare i nostri

quadri, le nostre statue. Ma finchè noi continuiamo ad abbandonare l'arte a sè stessa, e la risguardiamo come un oggetto di lusso e di commercio, non dovremo lamentarci se le conseguenze saranno a danno della nostra cultura, della nostra fortuna e del nostro amor proprio. Gli artisti hanno nelle nostre ultime Esposizioni dato prova delle maravigliose attitudini del popolo italiano. Il governo dovrebbe adoperarsi a ristabilire le condizioni in cui l'arte può riconquistare la sua antica dignità, raggiungere la desiderata altezza.[1]

[1] Questo scritto è il sunto d'un discorso pronunziato, l'inverno del 1883, nel Circolo filologico di Firenze.

LE ESPOSIZIONI

DI BELLE ARTI [1]

L'Esposizione di Torino mise per la prima volta in luce un fatto inaspettato e lusinghiero per noi. L'arte italiana incomincia a risorgere davvero. In questo nostro paese, adunque, che pare solo occupato di politica, e spesso anche di cattiva politica, c'è della gente che pensa ad altro, e che lavora alla formazione di una nuova Italia ideale. I primi segni di questa vita novella ci vengono dall'arte, già una volta sorgente di tanta gloria alla patria. Non mancano certo nelle lettere e nelle scienze, come non mancaron mai fra di noi, uomini eminenti e lavori di gran pregio. Ma i quadri e le statue che andarono a Torino apparirono subito come il resultato generale d'un lavoro nazionale davvero. L'arte italiana pareva decisa a ripigliare di

[1] *Rassegna Settimanale*, 18 Settembre 1881. Ripubblichiamo questo brevissimo articolo, perchè la proposta che in esso, la prima volta, facemmo, venne pubblicamente approvata da molti artisti, e fu poi votata nel Congresso artistico, tenuto questo anno (1883) in Roma.

nuovo quel primato così lungamente tenuto e così lungamente perduto. Da Napoli, da Roma, da Torino, da Milano, da Venezia, da Firenze, da ogni città d'Italia arrivarono opere d'un merito singolare, che accennavano a scuole diverse, più o meno fiorenti, vigorose, promettenti. V'era come un alito fecondo di rinnovata giovanezza. Si vedeva un popolo che nell'armonia delle linee e dei colori cominciava a trovar di nuovo il linguaggio per esprimere con originalità il proprio pensiero, il proprio modo di sentire.

Questo fatto merita di essere attentamente esaminato. Se il risorgimento nazionale della nostra cultura accenna a prendere una tale via, noi dobbiamo incoraggiarlo, aiutarlo, spingerlo in essa con tutte le nostre forze, perchè può essere il principio di grandi cose. Noi non possiamo presumere di dirigere a nostro arbitrio il cammino della civiltà di un popolo; possiam solo promuoverlo, stimolarlo, affrettarlo, per quella via che la natura sceglie. L'arte è un grande elemento di cultura ed anche di ricchezza nazionale. Le esportazioni di oggetti artistici salgono già ad una somma assai considerevole. E quando l'arte nostra entrasse largamente nella vita privata dei cittadini, si applicasse all'industria, allora la produzione e la esportazione nazionale potrebbero crescere a dismisura. Le industrie artistiche hanno oggi nel mercato generale del mondo un gran posto, un gran peso, ed è universalmente consentito che gl' Italiani, ora

come in passato, hanno per esse un'attitudine superiore a quella di tutti gli altri popoli. Per questa ragione ci sembra che tutto quello che all'arte si riferisce, abbia per noi una suprema importanza intellettuale, economica, morale, e che il pubblico ed il governo abbiano torto di occuparsene così poco come fanno.

Una delle questioni che oggi si agitano e discutono con gran calore è quella delle Esposizioni nazionali. Una volta le Società Promotrici e le Accademie di belle arti facevano annualmente le Esposizioni in ogni principale città italiana. Il governo divideva fra di esse il poco danaro che poteva spendere, comprando piccoli quadri per meschine somme, ed incoraggiando così solo i mediocri. Il ministro Bargoni fu il primo che ebbe l'idea di riunire questa somma, e spenderla tutta ogni anno in una sola Esposizione italiana, da tenersi alternativamente in ciascuna città principale del regno. Si cominciò da Parma dove si tenne allora anche un Congresso artistico, e si andò poi a Milano, Napoli, Torino, ecc. I resultati che se ne ebbero furono comparativamente eccellenti, perchè la gara fra gli artisti e le scuole diverse divenne assai più viva. Le somme che il governo potè spendere in acquisti d'opere d'arte, sebbene sempre miserissime, pure, non essendo più sminuzzate, servirono ad incoraggiare uomini di vero merito. Certo da quel momento le Esposizioni non furono più locali e provinciali, ma nazionali, ed acquista-

rono sempre maggiore importanza fino a quella di Torino. Non parliamo della Esposizione ora aperta a Milano, perchè ivi non si tratta di una semplice Mostra di arti belle, un posto principalissimo essendo stato serbato all'industria.

Fin da quando la sede del governo fu portata a Roma, sorse però una questione nuova. Si vorrebbe da molti che, d'ora in poi, non vi fosse in Italia che una sola grande Esposizione, da tenersi annualmente nella capitale del Regno. Un *Salon* come a Parigi è il desiderio ardente di moltissimi, non solo perchè sempre vogliamo imitare la Francia, ma ancora perchè a molti artisti romani e non romani, questo sembra il mezzo più efficace a promuovere l'arte italiana. Una tale idea, però, se da un lato è proposta, sostenuta con molta eloquenza, è dall'altro con pari energia combattuta da un numero grande di artisti e cultori, ammiratori sinceri delle arti belle.

Questi avversari dicono: Bisogna ben guardarsi dall'accentrare l'arte, condannandola così ad una uniformità che la isterilisce. Per fortuna, oggi come nel Rinascimento, abbiamo una moltitudine di scuole diverse, che possono formare la ricchezza della nostra arte. Bisognerebbe aiutarle, stimolarle, avvicinarle, perchè ciascuna, serbando la sua individualità, fosse d'aiuto alle altre; perchè si formasse e mantenesse in tutte un carattere nazionale. Ora è un fatto che, quando si apre l'Esposizione in una città, prevale, se non comanda, la scuola di arte

che ha sede in quella città, in quella regione. Nelle lodi e nelle critiche, nei premi, negli acquisti, in tutto, la sua voce è quella che si fa sentire più delle altre, e si fa obbedire, perchè essa ha con sè l'opinione pubblica di tutta la cittadinanza, la quale è naturalmente ispirata e guidata dai suoi artisti. Per ora non ne viene alcun danno, perchè muta la sede delle Esposizioni; prevale quindi oggi una scuola, domani un'altra, e l'equilibrio resta inalterato. Fermate l'Esposizione in una città sola del regno, sia pure la capitale, ed in pochi anni le conseguenze saranno visibili e dannosissime. Sarebbe come dire: d'oggi in poi si farà ogni opera, perchè una sola delle nostre scuole prevalga a danno di tutte le altre. Questo sarebbe un andare contro le leggi della natura e dell'arte. Senza avvedervene, voi mirate ad isterilire l'arte italiana nel momento appunto in cui essa comincia appena a rinascere.

Una Esposizione nazionale è inoltre un centro di cultura artistica, un focolare da cui la luce dell'arte irradia più viva su chi è più vicino. Perchè si vorrà serbare questo benefizio ad una sola delle nostre città, che tutte più o meno hanno lavorato e lavorano per l'arte? Da un lato dunque si vuole tutto accentrare, e da un altro si vogliono isterilire le forze vive che sono alla periferia. Se questo si fosse fatto nel Rinascimento, la grande arte italiana non avrebbe mai potuto formarsi e risplendere della luce che s'irradiò sul mondo. Dunque:

Esposizioni italiane da alternarsi ogni anno nelle città principali del regno; libera gara di scuole; uguale incoraggiamento a tutte, secondo il merito; diffusione di cultura artistica in tutta la penisola. E però guerra all'Esposizione centrale ed unica in Roma.

Da un'altra parte invece si osserva come artisti di primo ordine, e non solamente romani, sostengano la Esposizione centrale. Essi hanno in loro favore l'opinione di tutti coloro che sentono il bisogno di far della capitale un gran centro di cultura; le gloriose tradizioni di Roma, sede dei più grandi monumenti dell'arte, centro in cui si riuniscono tutti i più grandi artisti dell'Italia e del mondo, unico luogo in cui può esservi una opinione artistica cosmopolita e non locale, nè nazionale. Il *Salon* di Parigi è stato, chiedono essi, utile o dannoso all'arte della Francia? Non è stato forse un mezzo a promuoverla, senza distruggere la varietà delle scuole? Non sono le Esposizioni di Londra divenute anch'esse utili all'arte inglese? La Gran Brettagna non è un paese accentrato, e nessuno propone, nessuno suppone che Esposizioni a Manchester, a Dublino, a Edimburgo, ecc. possano giovare più di una Esposizione annuale in Londra. Non fosse altro, in nessun posto si faranno mai tanti acquisti di quadri come nel gran mercato di Londra, e gli acquisti non son certo l'ultimo vantaggio delle Esposizioni, perchè sono il maggiore incoraggiamento agli artisti.

Oltre di ciò, aggiungono i partigiani dell'Esposizione centrale, se è utile, se è necessaria all'arte nazionale la varietà delle scuole, è pur necessaria una certa unità, un certo carattere italiano che può nascer solo dal costante avvicinarsi degli artisti. Ciò che molto contribuì alla grandezza dell'arte italiana nel Rinascimento fu l'avere, per opera dei papi, un gran centro artistico in Roma, dove tutte le scuole permanentemente si riunivano e gareggiavano. Ed è un fatto che, appunto per ciò, gli artisti delle varie regioni d'Italia produssero a Roma le loro opere migliori. Se questo gran centro non si fosse avuto, l'arte italiana non sarebbe stata quello che fu. Per farla ora tornar grande, bisogna darle una importanza nazionale, e questo può solo sperarsi in Roma. Ivi sono gli artisti di tutto il mondo, ivi si farebbero i maggiori acquisti, ivi l'arte farebbe sentire la sua azione sul Parlamento e sul Governo, che più facilmente otterrebbe le somme necessarie ad incoraggiarla. Noi abbiamo supremo bisogno di mettere la nostra arte in confronto delle altre, perchè si arrivi a vedere e a riconoscere il valore reale che essa ha, e sia stimolata a fare sempre di più. Non basta produrre delle statue, dei quadri che *per l'Italia* siano buoni. Bisogna produrre opere tali che sostengano il paragone con le migliori nel mondo. E bisogna provare e persuadere agli stranieri, che questo paragone realmente lo sosteniamo con onore. Il momento di accingersi alla prova sembra venuto, perchè noi

vedemmo a Torino, che artisti italiani i quali avevano ottenuto grandi applausi, grande fortuna nelle Esposizioni di Parigi e di Londra, si trovavano in Italia fra molti uguali, e spesso anche erano vinti. Ma questa prova può farsi seriamente solo a Roma, che, come capitale del regno, rappresenta tutta l'Italia e non una sola regione, che è stata e sarà sempre la città più cosmopolita del mondo. Quando una volta i nostri artisti saranno riusciti in tale esperimento, allora non avverrà più come oggi, che un quadro straniero inferiore ad un quadro italiano abbia nel mercato d'Europa un prezzo assai maggiore e si venda più facilmente. E anche questo sarebbe un vantaggio. — Quindi i sostenitori dell'Esposizione unica continuano per la loro via, ed in Roma, coll'aiuto del governo, già sorge il palazzo dell'Esposizione, che deve esser la sede del nostro futuro *Salon*.

Non si può negare che i due partiti sostengano la lotta con uguale ardore, e con validi argomenti. Che cosa avverrà dunque, se nessuno vuol cedere un palmo di terreno, e non si trova modo di venire ad una conciliazione? È molto probabile che vinceranno i sostenitori della Esposizione permanente in Roma, e ciò non per la forza degli argomenti che addurranno, ma perchè in fondo la soluzione del problema è nelle mani del governo, e sul governo hanno forza più gli uomini politici che gli artisti, e tutti gli uomini politici vedono l'utilità di accrescer lustro e decoro alla capitale, non

tutti conoscono e capiscono le vere leggi e i veri interessi dell'arte. Il governo è in Roma, e la forza che su di esso esercita da vicino la capitale, è certo maggiore di quella che può esercitare da lontano ogni altra città del regno. Ma quando l'Esposizione permanente sarà decretata, comincerà subito, è anzi già cominciata, l'opposizione delle altre città. Molti artisti, indispettiti e disgustati, non esporranno a Roma; si organizzeranno Esposizioni in altre città italiane, facendo ogni sorta di sacrifizi perchè riescano splendide, e, se è possibile, meglio assai che nella capitale. Si chiederanno aiuti al governo che non potrà negarli. E così non avremo una grande Esposizione nazionale, nè centrale, nè locale. Torneremo forse al vecchio ed infausto sistema del dividere e suddividere. Si esporrà per tutto contemporaneamente; trionferanno da capo i mediocri, e chi ne soffrirà davvero sarà l'arte.

Noi crediamo che la questione meriti di esser presa in seria considerazione, e che l'una parte e l'altra dovrebbe essere animata dall'onesto desiderio di rendere agli avversari quella giustizia cui hanno diritto. Non si tratta di vincere, si tratta di far vincere l'interesse bene inteso dell'arte. Ed a noi pare che un mezzo di conciliazione vi sia. Nello stato presente delle cose, nelle condizioni in cui sono l'arte e la pubblica opinione in Italia, sarebbe, noi crediamo, un vero danno sopprimere le Esposizioni nazionali, che si tengono alternativamente nelle città principali del regno. Nè ci muove punto l'esem-

pio di Parigi e di Londra, perchè l'Italia non è la Francia, nè l'Inghilterra, le quali non si sono, come noi, formate ieri in unità di nazione, e non hanno, oltre la capitale, città come Firenze, Venezia, Milano; non ebbero in passato, nè hanno oggi, quella grande varietà di scuole che avemmo e che abbiamo noi. Nello stesso tempo crediamo che sarebbe certo d'un grandissimo vantaggio l'avere ogni otto o dieci anni una grande Esposizione internazionale di belle arti in Roma.

Le prime Esposizioni servirebbero a mettere in gara le scuole nazionali fra loro, ad apparecchiarle a lottare poi tutte unite con le scuole straniere, che sarebbero invitate alla grande Mostra internazionale in Roma. E così ci pare che sarebbe fatta ragione a ciascuna delle parti. Il credere di potere adesso fare ogni anno una grande, unica Esposizione a Roma, non varrebbe ad altro, che a rendere più facile la vittoria di coloro che si propongono di gareggiare con essa, organizzando, per iniziativa locale, Esposizioni nazionali nelle altre città del regno.

L'esperimento alternativo dei due sistemi presenterebbe non solo il vantaggio di rendere possibile in Roma la grande Esposizione, alla quale i nostri artisti avrebbero il tempo d'apparecchiarsi; ma darebbe, dopo alcuni anni, un modo sicuro di giudicare così l'uno come l'altro sistema, e di prendere, con vera cognizione di causa, nuove deliberazioni in avvenire. Noi sottoponiamo questa proposta al giu-

dizio ed alla discussione degli artisti, i quali sono in sostanza i giudici competenti ed autorevoli in tale materia. E li avvertiamo che il loro silenzio può in questo caso essere funesto all'avvenire dell'arte, perchè abbandona ogni deliberazione nelle mani di coloro che, non essendo artisti, possono più facilmente illudersi, ingannarsi o lasciarsi ingannare, ed in ogni caso non hanno tutta l'autorità necessaria per farsi ascoltare. Se la soppressione delle cento piccole Esposizioni locali, e la fondazione delle Esposizioni nazionali, giovò molto fino ad ora, il mutare questo sistema, che ha già dato buoni frutti, senza matura discussione, senza concordia fra gli artisti, potrebbe nuocere assai a quelle arti, che tutti vogliamo veder prosperare, e che sono già, ma debbono essere sempre di più in avvenire, uno dei grandi interessi nazionali, da cui dipendono la gloria e la prosperità del nostro paese.

Lettera di Domenico Morelli al Direttore della Rassegna Settimanale.[1]

Napoli, 25 Ottobre 1881.

« Ho letto nel num. 194 del giornale da Lei diretto un articolo sulle Esposizioni di Belle Arti, ove si parla specialmente della Esposizione Nazionale da tenersi in Roma. Ora io approvo piena-

[1] Pubblicata il 30 Ottobre 1881.

mente le idee contenute in quell'articolo, non solo perchè mi paiono molto ragionevoli, e non discordi da quelle considerazioni che la prima volta si fecero in Napoli, in un'assemblea, avanti la Esposizione del 1877; ma anche perchè le proposte del medesimo articolo hanno il lodevole intento di conciliare le contrarie opinioni degli artisti italiani su questo argomento.

« In effetto i principali motivi che indussero in quella assemblea noi artisti di Napoli a propugnare Roma come sede della Esposizione Nazionale, furono il vedere quanto poco giusto concetto si avesse della cultura artistica, particolarmente in quelle sfere governative, dalle quali le arti dovrebbero aspettarsi grandissimo bene.

« Pensammo che quando le Esposizioni si facessero nella sede principale del governo, deputati e ministri si troverebbero obbligati a studiare quanto lavoro e quanto ingegno si sacrifica per queste arti, meglio che non facciano al presente; e potrebbero acquistare quell'alto concetto della necessità delle arti nei progressi della civiltà, il quale concetto è vivissimo presso altre nazioni, e pur troppo debole in Italia. Nessuno di noi che prendemmo parte a quell'assemblea, pensava che si dovesse accentrare in una sola città ogni mostra artistica, per bisogno di accentramento, non essendo questo consentaneo alle condizioni del nostro paese, come è in Francia. Ma pensammo alle ragioni che ho dette, e alle altre molte che si sono tante volte ripetute, e che

ora leggo nel vostro giornale, le quali tutte militano a favore di Roma. Però queste ragioni non mi pare che vengano contradette dalla proposta che fa la *Rassegna Settimanale*, cioè che si debba tenere fissa ogni tanti anni una grande Esposizione in Roma, e fra periodo e periodo debba essere circolante per le diverse città d'Italia; perchè a questo modo, senza perdere tutti i vantaggi che si aspettano dalla città capitale, la Esposizione a Roma potrebbe acquistare carattere più solenne (come è naturale che sia), e insieme le altre città, le quali hanno dimostrato di saper far bene da loro, avrebbero agio di continuare nella nobile gara. Rimane però, a mio modo di vedere, che si discuta e ponderi bene il periodo dei ritorni a Roma.

« Dev.^mo^ D. Morelli ».

Lettera di alcuni artisti residenti in Firenze al Direttore della Rassegna Settimanale, *che la pubblicava con le seguenti osservazioni.*[1]

« I nostri lettori sanno come noi abbiamo tentato di conciliare la grave questione delle Esposizioni di Belle Arti con la proposta di tenere a Roma, ogni otto o dieci anni, una grande Esposizione internazionale, mentre continuerebbero le at-

[1] Pubblicata il 27 Novembre 1881.

tuali Esposizioni nazionali circolanti per le varie città d'Italia, aiutate, nei soliti limiti, dal concorso governativo.

Appena messa innanzi questa proposta, noi avevamo la fortuna di ricevere per lettera l'adesione di Domenico Morelli, adesione autorevole e per il nome del Morelli in sè stesso, e per avere egli iniziato e sostenuto il progetto della Esposizione centrale a Roma. Oggi siamo lieti di pubblicare una nuova adesione di artisti domiciliati a Firenze, fra i quali vediamo i nomi di alcuni sostenitori della tèsi opposta a quella del prof. Domenico Morelli. Sarebbe questo un significantissimo indizio della probabile buona riuscita di quella proposta, che, secondo noi, evitando un' infausta lotta fra i vari centri artistici d'Italia, concilierebbe invece l'interesse dell'arte e degli artisti. La *Rassegna* si augura che queste adesioni si moltiplichino fino a dare rapidamente un benefico e pratico risultato ».[1]

Firenze, 21 Novembre 1881.

« Al Direttore

I sottoscritti, venuti a cognizione di un articolo intitolato *Le Esposizioni di Belle Arti*, inserito nel num. 194 della *Rassegna Settimanale*, ove si fa la proposta di un'Esposizione internazionale fissa in

[1] Il resultato, come abbiam detto, si ottenne nel Congresso Artistico di Roma, dove prevalse la proposta.

Roma, ogni otto o dieci anni, continuando nelle altre principali città d'Italia il sistema delle Mostre nazionali circolanti; — considerata la bontà di questo progetto, non solo perchè tende a conciliare le divergenze insorte, ma ancora perchè colla Esposizione internazionale si potrà avere il grande vantaggio di studio, creato dal paragone dell'arte nostra con quella forestiera; — fanno plauso a tale proposta e vi aderiscono, sperando altresì che essa venga accolta favorevolmente da tutta la famiglia artistica italiana.

Niccolò Barabino – Prof. Amos Cassioli – Francesco Vinea – Federigo Andreotti – Luigi Bechi – Silvestro Lega – Luigi Gioli – Stefano Ussi – Gio. Fattori – Egisto Ferroni – Telemaco Signorini – Cesare Fantacchiotti – Francesco Gioli – Stefano Bruzzi – Augusto Rivalta ».

STORIA

L'INSEGNAMENTO DELLA STORIA[1]

Signori,

Quest'anno tocca a me l'onore di rivolgervi la parola, nel giorno in cui si riaprono i nostri corsi accademici. Vengo dunque ad esporvi poche e semplici osservazioni, intorno all'insegnamento della storia nelle scuole superiori. Ed ho scelto questo argomento, perchè, senza uscire dai miei studi, esso m'offre l'occasione di parlarvi ancora del nuovo indirizzo che ha preso la Sezione di lettere e filosofia del nostro Istituto, dopo le riforme che vi furono introdotte dal governo, nel passato anno.

A tutti è noto come, sin dal principio di questo secolo, gli studi storici abbiano avuto un incremento sempre maggiore. Ogni giorno vediamo sorgere nuovi scrittori; vengono alla luce libri importanti sulla storia antica e moderna; le pubblicazioni di documenti, fatte per opera dei privati o dei go-

[1] Discorso inaugurale per l'anno accademico 1868-69, letto nell'aula dell'Istituto Superiore di Firenze, il 16 Novembre 1868.

verni, sono andate esse pure crescendo di numero e d'importanza. Nè solo i grandi Stati, come la Prussia e la Francia; ma ancora i più piccoli, come la Svizzera ed il Belgio, s'affaticano a mettere in luce i monumenti del loro passato. L'Italia non tralascia di fare la sua parte, sebbene non proceda con molto ordine, e l'Inghilterra, avversa sempre a spendere il pubblico danaro nelle ricerche scientifiche, ha dovuto anch'essa cedere alla corrente, ed ha cominciato la sua grande collezione di documenti. Tutto ciò potrebbe essere, è vero, cosa di poca importanza, una moda, un andazzo dei tempi. Ma se noi osserviamo più da vicino, il fatto piglia, invece, proporzioni sempre maggiori, e siamo forzati a riconoscere in esso una vera e generale tendenza, a vedere quasi un carattere storico in tutta quanta la letteratura del nostro secolo. Noi abbiamo avuto il dramma storico, il romanzo storico, la pittura storica; la filosofia stessa sembra, più che altro, occupata a fare la storia della scienza. Nelle cose meno importanti, perfino negli abiti che vestono gli attori sul teatro, abbiamo una esattezza storica così scrupolosa, che ai nostri maggiori sarebbe sembrata ridicola. Infatti, senza andare più lungi del secolo passato, essi facevano comparire sulla scena Alessandro e Cesare colla parrucca incipriata e col cappello a tre punte; nei loro quadri tutti i personaggi vestivano queste medesime foggie, ed essi deturparono chiese e monumenti, per la manìa di dare a tutto la sola forma che

sapessero ammirare. Basta ricordare la facciata barocca messa al Duomo di Milano. Nè si creda che ciò sia stato solo una manìa del secolo XVIII, secolo senza gusto e disprezzatore degli antichi. Se vi fu mai un tempo che ebbe ammirazione, anzi fanatismo per l'antichità, questo fu certo il secolo XV. Ebbene, ognuno può osservare in Firenze, come tutte le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, tutti i soggetti greci e romani furono allora ritratti cogli abiti, coll'architettura fiorentina di quel tempo. Questi dipinti ci fanno qualche volta vedere nelle vie di Troia il palazzo Riccardi, il palazzo Vecchio e la Loggia dei Lanzi. Perfino gli Dei in cielo portano il lucco fiorentino, e Giove par quasi un Gonfaloniere della repubblica.

Insomma, i nostri padri cercavano sempre di dare ad ogni cosa la forma del loro spirito, del loro tempo, e noi, invece, vogliamo rendere a ciascun secolo, a ciascun monumento la forma sua propria. Noi siamo dei grandi restauratori e riparatori del passato; poniamo una cura infinita a spogliare i monumenti di ciò che le età posteriori v'aggiunsero, alterandone il carattere, e vogliamo sempre ritornarli nel loro stato primitivo. Nè in essi cerchiamo solo la bellezza della forma o la nobiltà delle idee; ma il passato stesso è come divenuto sacro per noi. Applaudiamo con gioia alla scoperta d'una statua greca; ma raccogliamo pure con molta venerazione i più rozzi disegni dei Cristiani primitivi nelle catacombe, le iscrizioni in

graffito, che la plebe faceva sulle mura di Pompei, i primi strumenti in pietra, di cui l'uomo, non ancora civile, si è servito. Non è molto che sopra uno di questi fu osservato come un rozzo graffito, che parve un primo tentativo di disegno, e subito quello strumento divenne prezioso per l'archeologo. Tutto ciò sarebbe parso in altri tempi strana manìa, ed è oggi seria occupazione dei dotti, che, in mille modi, s'affaticano in tali ricerche.

Quale è la cagione di questo nuovo ardore, di questo singolare mutamento? Bisogna cercarla nella natura stessa degli studi storici, che si sono andati mutando. La storia non era messa neppure fra le materie d'insegnamento nelle grandi Università del Medio Evo, ed oggi ha invece un grandissimo numero di cattedre; è divisa in nuove e diverse discipline, che hanno molti cultori, e sembra quasi voler filtrare in ogni insegnamento, dando come un colore storico a ciascuno di essi. Ed in verità, quando essa era una semplice narrazione di fatti, il volerla insegnare nelle Università doveva sembrare inutile, superfluo. Leggere una narrazione e comprenderla è cosa agevole ad ogni studente. Comporre una nuova narrazione storica è poco più o poco meno che un'opera d'arte, e l'arte assai difficilmente s'insegna; bisogna esserci nati, e allora basta una buona cultura letteraria. Oggi, però, la storia non è più un'arte solamente, è divenuta anche una scienza. Non intendo qui parlare di quella che chiamano filosofia della storia, la quale è piut-

tosto, com'indica il suo nome, un'applicazione della filosofia alla storia, e piglia da questa i fatti, senz'obbligo di verificarli con nuove ricerche. È la storia stessa che oggi si presenta a noi sotto un aspetto scientifico, ed è quindi divenuto non solo possibile, ma necessario insegnarla. Ci siamo tutti persuasi, che i fatti non si succedono a caso, ma sono strettamente legati fra loro; che quello che segue in un secolo non potrebbe ugualmente essere seguìto in un altro. Le idee, le istituzioni, i quadri, le statue si mutano con una legge, che non ci è sempre facile spiegare, ma che è pur sempre visibile. Quindi noi possiamo esaminare, classificare, giudicare le varie narrazioni d'un fatto, i documenti, i monumenti che lo risguardano, secondo i precetti di quella che si chiama critica storica, per cavarne il vero, con una certezza ignota agli antichi, che poco o punto conoscevano la critica. Con queste norme, che hanno assunto un rigore scientifico, noi possiamo spesso correggere i più autorevoli scrittori dell'antichità. Quando troviamo nell'Archivio di Firenze l'antico originale della legge che istituisce un Consiglio o un magistrato della repubblica, e vediamo che il Machiavelli se ne allontana le mille miglia nel descriverlo, niuno vorrà negare, che anche il più modesto scolare potrà correggere con sicurezza il grande storico. Quando troviamo che il Guicciardini ora ci racconta fatti a cui fu presente e di cui fu parte, ora, invece, copia o traduce letteralmente da altri, perchè parla

di fatti seguiti quando egli era fuori d' Italia, è chiaro che lo studio accurato delle fonti di cui s'è servito, ha potuto dare una gran luce sulla diversa credibilità della sua *Storia*. Così la paleografia, lo studio delle fonti, l'esame dei testi, la cronologia, portarono un sussidio incalcolabile, dettero alla storia una base scientifica e sicura.

Ma qui si potrebbe chiedere: a che giova questo affaticarsi a cercare e studiare le statue, i quadri, i templi, le leggi, le istituzioni, le passioni e fino i pregiudizi d'uno o d'un altro popolo? Che cosa vi troviamo noi, che tanto ci spinge a cercare? Invero, tutto ciò segue per una sola e semplice ragione: queste cose sono il risultato dell' attività umana. È l'opera dell'uomo che si studia, anzi è l'uomo stesso che si cerca e si trova in esse. Noi guardiamo il Partenone ed il Giove di Fidia, leggiamo l'Iliade e l'Edipo a Colono, le leggi di Sparta e di Atene. Tutto ciò sembra al volgo una mole indigesta di fatti senza relazione e senza scopo; ma la storia vi trova, invece, una grande unità. Tutto ciò è per essa una manifestazione dello spirito greco, divenuto visibile ai suoi occhi; vi trova e v'impara a conoscere l'uomo greco. E allora subito quella mole indigesta di fatti si raccoglie e gira intorno al suo proprio centro; ripiglia la sua anima, ed il passato, come evocato dalla scienza, sorge vivo e presente dinanzi a noi.

Ma il nostro problema non è risoluto ancora, e la stessa domanda torna in campo con la mede-

sima insistenza: a che tanto affaticarsi? A che ci giova poi conoscere quest'uomo greco e questa società, scomparsi per non mai più ricomparire? Se non che, tutto il problema sta appunto nel modo d'intendere, che significa questo scomparire dei popoli nella storia. Che cosa è perito, che cosa è veramente scomparso della Grecia? Gli uomini sono morti, è vero; ma il loro spirito vive eterno nelle loro opere, nei monumenti, nei libri, anzi è parte della nostra propria esistenza. Cancellate dalla storia del mondo i nomi di Omero, di Platone, di Eschilo, e voi avete distrutto ancora qualche cosa che è in voi, che è divenuto come sostanza del vostro spirito. Chi siamo noi? Come s'è formata la nostra cultura, la società in cui viviamo? Ogni generazione ci ha tramandato la sua eredità, ognuna ha contribuito alla formazione del nostro essere morale. Se nel Medio Evo non vi fossero stati nè papi, nè imperatori, nè repubbliche, noi non saremmo quello che siamo. La storia del passato ha creato il presente, ed è necessaria a comprenderlo. L'uomo, quindi, è spiegabile solamente con la sua storia, se noi non andiamo in cerca d'un ideale astratto, immutabile, inalterabile; ma vogliamo conoscere questo essere che ci apparisce sotto mille forme diverse; che muta di secolo in secolo, d'ora in ora, secondo i climi e le condizioni geografiche; pieno di pregiudizi; stretto da ogni lato, e pure con una continua aspirazione verso l'infinito. Se dunque la storia, cessando di essere una semplice narrazione,

per divenire anche una scienza, ci ha fatto trovare nel passato la spiegazione del presente; ci ha mostrato il lungo e penoso lavoro con cui, di secolo in secolo, lo spirito nostro s'è andato formando, qual maraviglia che noi ci rivolgiamo a questo passato con sì ardente avidità? Tutta la storia universale è divenuta una nostra sacra proprietà, ed ogni scoperta nel passato manda una luce nuova sul presente. A misura che il nostro orizzonte storico si allarga, il nostro spirito si solleva, come per contemplarlo da maggiore altezza.

Nè così l'uomo solamente noi impariamo a conoscere, ma anche la società in cui viviamo. Laonde non solo i dotti, per proprio conto, s'affaticano in queste ricerche; ma le nazioni stesse ed i governi pigliano parte a questa ricostruzione del loro passato, perchè in esso trovano una più chiara notizia di quel che sono oggi, e quindi una più sicura guida verso l'avvenire. Riforme, sistemi, istituzioni, governi che partano solo da un principio astratto, noi non ne vogliamo più, perchè sono costruzioni sull'arena, castelli in aria; debbono avere radici nel passato, germogliare nel presente, fecondar l'avvenire. Hanno, in una parola, bisogno anche di una ragione storica.

Così è che la storia ha aperto nuove vie all'attività del pensiero. Su di essa s'è fondato un nuovo e più pratico studio dell'uomo; su di essa s'è fondata la scienza sociale, nata quasi in uno stesso giorno con la scienza storica. Il problema che ci oc-

cupa tutti, sotto mille forme diverse, è appunto questo: trovare le leggi secondo cui i fenomeni della natura, e quelle secondo cui i fatti dello spirito si succedono nel tempo. V'è nel nostro secolo una fede grandissima, che l'imparare a conoscere e rispettare queste leggi, ci potrà fare, in qualche parte almeno, dominare le forze sociali, come già dominiamo le forze della natura, e ce ne serviamo. Questa nuova e grande speranza sembra volgere tutta la nostra mente in una sola direzione, e la storia sembra perciò illuminare della sua luce tutta la letteratura. Molte delle scienze nate o formate nel nostro secolo, come la geologia, la filologia comparata, l'etnografia hanno una fisonomia comune, paiono venute a far parte della storia.

E qui la questione si trasforma ad un tratto, ne sorge anzi un'altra d'indole assai diversa. Se questo lavoro è utile alla cognizione dell'uomo, se è necessario alla cultura di ciascun popolo, in che modo possono le nostre scuole contribuirvi, ed aumentare anche fra noi il numero degli operai capaci di lavorare a questa ricostruzione del passato? Io intendo qui parlare delle scuole italiane, come esse sono, come possiamo supporre d'averle, anche migliorandole alquanto. Non sono di quelli che aspettano una legge, come la manna nel deserto. Non spero un miracolo dall'oggi al domani. Prendiamo perciò l'alunno, quale lo riceviamo dai nostri licei, con cognizioni incompiute e superficiali. Egli ha assaggiato molte cose, senza ancora

averne digerita alcuna. Se dunque avesse studiato bene un compendio di storia greca e romana, come quello del Duruy; se avesse studiato un compendio alquanto più esteso, per la storia italiana, e ne avesse profittato, potremmo essere contenti. Ricevendolo in tale stato, con una scarsa cognizione di greco e di latino, quale sarà l'insegnamento della storia che gli daremo nelle Facoltà di lettere?

Se noi potessimo dal compendio del Duruy portarlo ad autori come il Mommsen, il Grote, il Curtius, ed accompagnare questo studio con la lettura dei classici antichi, potremmo ben esser contenti. Studiare la storia sugli scrittori moderni e sugli antichi, prender notizia insieme coi fatti politici, ancora delle istituzioni, delle leggi, della cultura, e più di tutto penetrare il mistero dei miti, studiar le origini delle lingue e letterature classiche, è cosa per sè stessa d'una grande difficoltà. Così lunga e difficile, infatti, che a voler continuare con questo metodo lo studio di tutta la storia antica e moderna, bisogna lasciare una gran parte del lavoro alla privata attività dello studente. Ma quando pure un tale studio si supponga compiuto, il giovane sarà ben lontano dal cominciar neppure ad essere uno storico, perchè una enciclopedia di fatti o di libri nella testa non forma lo storico. Che cosa dunque egli impara nei nostri corsi universitari, e che cosa gli resta ad apprendere ancora, per poter veramente pigliar parte al lavoro originale e scientifico della storia?

A risolvere una tal questione, che forma l'argomento principale del nostro discorso, ci sia permesso fermarci a ricordare quale è veramente lo stato presente delle nostre Università. Destinate una volta alla scienza, sono oggi invece destinate alle professioni. Si viene a cercarvi un diploma per fare il medico o l'avvocato. In ciascuna Facoltà si insegna, quindi, un complesso di scienze necessarie all'esercizio della professione, e delle quali non si può esporre nè apprendere più che gli elementi. Questo è divenuto il loro carattere generale, e le Facoltà di lettere, sebbene abbiano un diverso scopo, sono regolate dallo stesso metodo. Non mirano a formare un grecista, un latinista o uno storico. All'alunno s'impone un programma di studi e di esami, determinato ed uguale per tutti gli studenti della Facoltà; egli deve studiare molte materie contemporaneamente. Quindi non può darsi ad una speciale disciplina, per professarla scientificamente; deve contentarsi, in una parola, di continuare la sua cultura letteraria generalmente. Questo, che sarebbe un pessimo sistema, divenne in Italia necessario per la grande decadenza dei nostri studi secondari, alla quale le Facoltà di lettere doverono riparare.

Se non che, in tale stato, da un lato esse non potevano bastare a formar dei filologi o degli storici, e da un altro non aprivano l'adito ad alcuna professione. Quindi furono deserte o popolate solo da uditori: erano dei curiosi o degli studenti di

legge, di medicina, che assistevano a qualche lezione, per compiere quelle parti della loro coltura generale delle quali più sentivano difetto. Ogni esercizio pratico ne fu escluso, e le lezioni si ridussero a discorsi sulla letteratura, la storia, la filosofia, la interpretazione dei classici, senza un vero ed efficace lavoro dello scolare. I pochi dottori che si formavano in quelle Facoltà avevano ascoltato e ripetuto le lezioni con diligenza, e facevano spesso un esame con plauso, senza essere in grado di scrivere con qualche criterio un lavoro qualunque. E ciò seguiva per tutte le scienze. I nostri dottori in matematiche avevano anch'essi ascoltato, inteso e ripetuto; ma posti a risolvere un problema semplicissimo, dichiaravano di non esservisi mai provati. Io ne ho avuto più volte esperienza in alcuni bravi giovani, tenuti fra i migliori in diverse delle nostre Facoltà matematiche. Il corso di fisica fatto ogni anno, pei medici e pei naturalisti nello stesso tempo, era una esposizione accompagnata da esperimenti, senza che però l'alunno si provasse mai a sperimentare da sè. Eccezioni ve ne furono sempre: avemmo professori che formavano a casa loro i propri scolari; giovani che, vincendo ogni difficoltà, facevano da sè; ma il metodo generale era questo, ed in parte ancora continua ad essere.

La rivoluzione venne però a portare un gran beneficio. Il riordinamento delle scuole secondarie fece subito sentire uno straordinario bisogno di professori pei nuovi Licei e Ginnasi. Questi profes-

sori non debbono essere uomini, come dicono, speciali; debbono avere una cultura generale, essere adatti ad insegnare più materie per educare l'intelletto giovanile. Le nostre Facoltà, avendo appunto una forma adatta a questo scopo, furono agevolmente trasformate in Scuole Normali; aprirono allora anch'esse la via ad un impiego, ad una professione, e videro subito crescere il numero dei loro studenti. Il beneficio fu grande. Gli alunni studiarono di più; messi in relazione diretta col professore; aiutati con sussidi dal governo; obbligati ad esercizi pratici, dei quali riconobbero subito l'utilità, fecero assai maggiore profitto. La differenza tra un normalista ed uno che segue l'antico corso con l'antico metodo, è ora visibile a tutti. Torino, Milano, Padova, Pisa sono oggi in questa nuova condizione, hanno cioè le loro Scuole Normali, e dovunque si voglia mantenere con profitto una Facoltà di lettere, bisogna aprirle; perchè ove esse mancano, mancano pure gli studenti. Una delle più illustri Facoltà del Regno, quella di Napoli, non avendo ancora una Scuola Normale, non ha dato, dal 59 infino ad oggi, che un solo dottore, sebbene il numero degli uditori sia ivi grandissimo.

Molti protestano contro questo moltiplicarsi delle Scuole Normali, dicendo: la Francia ne ha una sola e basta; perchè noi dobbiamo averne tante? Ma a costoro si può rispondere facilmente. La grande Scuola Normale di Parigi, con ottanta alunni, non supplisce che una parte minima degl'insegnanti se-

condari della Francia. Il massimo numero, nei suoi Licei e Collegi, non sono allievi della Scuola Normale, come sarebbe assai desiderabile.[1] Non parlo qui dei Seminari e delle altre scuole ecclesiastiche, che sono pure moltissime. Se vogliamo prendere un esempio straniero, prendiamo almeno quello della Germania, dove, secondo i Francesi stessi, le scuole secondarie sono assai migliori. Ivi ogni Facoltà ha i suoi così detti seminari, e non sono troppi. Ma noi non abbiamo bisogno d'andar fuori a prendere esempi. I fatti che vediamo in casa parlano chiaro. I nostri insegnanti, tra governativi, comunali e privati, arrivano a più migliaia; ognuno di essi avrebbe dovuto fare un corso regolare di studi, e i più non l'hanno fatto. Le nostre Università ancora sono lontane dal dare un numero sufficiente di alunni per le scuole governative; quindi, se questo numero fosse anche quadruplicato, neppure basterebbe ai bisogni generali del paese. E da un altro lato che fare, quando le Facoltà senza un insegnamento normale, restano fra noi deserte di veri e propri scolari? La conseguenza è chiara: o sono inutili e si sopprimano, o servono a qualche cosa e si facciano servire a quello che, almeno per ora, è il loro scopo principale e più utile. Queste considerazioni come s'applicano a tutte le scuole superiori di lettere e filosofia, così s'applicano pure a questa Sezione del nostro Istituto, sebbene essa abbia un

[1] Il *Moniteur* del 16 corrente, con un lungo Rapporto del Duruy, annunzia che la Francia anch'essa muta strada.

carattere suo proprio, di cui verrò fra poco a parlare. Ma prima ritorno all'insegnamento della storia, da cui mi sono dipartito.

Io suppongo che in una buona Facoltà di lettere e di filosofia, abbiamo una buona Scuola Normale. E domando: che cosa saprà l'alunno che ne esce col suo diploma? Sarà un buon insegnante secondario. Egli saprà il greco ed il latino, la storia e la filosofia; avrà continuato ed elevato la sua cultura generale, e potrà fare una buona lezione. Ma in che grado può esso contribuire all'avanzamento della scienza? Eccò la quistione che dovevamo risolvere. Ora egli è chiaro, che a questo assai più arduo ed importante ufficio l'alunno non venne educato in modo alcuno; non cominciò neppure un vero e proprio tirocinio. Essere in grado di fare una buona lezione sulla grammatica greca; spiegare con intelligenza e buon metodo Omero, o anche un autore più difficile, è ben altra cosa dal far la critica d'un testo greco o latino, per ridurlo alla sua vera lezione; dal sapersi servire dei codici inediti; dal potere, senza tema d'errare o fantasticare, fare una sola osservazione originale di filologia comparata. Il giovane professore di storia spiegherà perfettamente il Duruy o il Sismondi, farà anche di suo una buona lezione, ed è ciò che si richiede da lui. Ma posto in un archivio, forse non saprà neppure leggere un documento antico, interpetrare le carte d'un tempo anche poco remoto. Datogli in mano uno statuto o un diploma a stampa, non

potrà intenderne il valore, nè cavarne alcuna conseguenza di storica importanza. Egli non è stato mai educato a questo, che pure è la base indispensabile a formare un giovane che possa poi, secondo le proprie forze, pubblicare un lavoro di qualche originalità, contribuire all'avanzamento della scienza. Raccogliere da altri libri, e fare una compilazione elegante, certo non significa essere uno storico.

Ma qui sento fare una obiezione, che ha molto peso, perchè viene generalmente da uomini assai dotti e valenti. Essi dicono: e noi come abbiam fatto? Si deve supporre che un giovane dottore non possa scegliere la sua via, e compiere da sè i propri studi? Se ne ha voglia, saprà fare; se non ne ha voglia, è inutile ogni altra cura. Ma qui la risposta è facile. Innanzi tutto, le eccezioni non fanno regola, e un sistema d'istruzione non deve esser fondato solo per gli uomini eccezionali. Il Galluppi uscì dal fondo delle Calabrie già fatto filosofo; Giacomo Leopardi uscì filologo e poeta dalla sua biblioteca in Recanati; nessuno crederà che questa sia una buona ragione per dire, che a formare un poeta basta chiudere un giovane in una biblioteca, ed a formare un filosofo basta confinarlo sui monti. Io vorrei chiedere, invece, a molti di coloro che fanno o hanno fatto qualche cosa per la scienza in Italia; vorrei chiedere alla loro buona fede: è vero o non è vero che solo la vostra perseveranza vi ha salvati; che mille volte vi siete dovuti arrestare per via, cercando d'acquistare co-

gnizioni indispensabili che vi mancavano? E quale è stata la conclusione di tanti sforzi? Siete infine riusciti, è vero; ma il vostro prodotto intellettuale v'è costato assai più tempo e fatica che ad uno straniero del vostro medesimo ingegno, della vostra medesima energia. Voi chiuderete la vita dicendo: se avessi avuto un altro tirocinio nella mia gioventù, quanto non avrei fatto di più! Ed è appunto questo che bisogna evitare, perchè tutto ciò si riduce ad una produzione diminuita, e noi dobbiamo invece cercare di aumentarla. Come altrimenti spiegare la povertà del lavoro letterario e scientifico dell'Italia? La nostra esportazione, anche in questo caso, è infinitamente minore della importazione. Noi stiamo oggi educandoci sui libri stranieri; perfino i classici latini e greci dobbiamo avere da Lipsia. Per evitarlo, bisogna crescere la nostra attività e capacità intellettuale. Non è l'ingegno che ci fa difetto, ma è l'arte.

Citare uomini fuori del comune, che riescono in ogni tempo, in ogni luogo, in mezzo a mille difficoltà, non prova nulla in favore del sistema o del tirocinio. Invece prova assai il citare capacità medie, che in Germania riescono assai meglio di giovani italiani, per ingegno superiori a loro. Un illustre scrittore francese, lamentando la decadenza degli studi letterari in Francia, diceva: « Bisogna che in un sistema il quale abbraccia centinaia di persone, la mediocrità abbia il suo posto, e possa portare i suoi frutti. Un discepolo, anche secon-

dario, del Bœckh, del Bopp, di Karl Ritter rende dei servigi importanti agli studi, è un uomo utile nel movimento scientifico del suo tempo, e lavora, per la sua parte, a ripulire una delle pietre che entrano nella costruzione del tempio eterno della scienza ».[1] Sono infatti queste miriadi di giovani, di mille capacità diverse, che, dandosi a lavori speciali, proporzionati alle loro forze, hanno contribuito ad innalzare l'edifizio immortale della scienza germanica.

Che cosa, invece, potranno fare quelli fra i nostri dottori che, senza essere ingegni eminenti, sarebbero pur nati a contribuire al progresso generale della scienza? Possono fare delle buone lezioni di liceo, e delle discrete compilazioni, perchè nella scuola normale vengono ora esercitati a scrivere; ma quanto a ricerche originali di storia o di filologia, non saprebbero neppur di dove cominciare. Infatti, che cosa chiedono i migliori fra di essi? Vogliono continuare i loro studi, domandano d'andare in Germania. Sicchè noi assai spesso cominciamo col metter loro in mano una grammatica tedesca, e finiamo poi col mandarli a Berlino o a Lipsia. È questo uno stato di cose da potere, a lungo andare, soddisfare il nostro amor proprio nazionale, giovare alla originalità della cultura e del genio italiano? Io credo di no, e credo che per rimediarvi bisogna, senza punto scaldarsi contro questa manìa

[1] RENAN, *Questions contemporaines*, pag. 95.

germanica, fare in modo che i nostri giovani comincino a trovare in casa loro quello che vanno a cercar fuori. Ma allora bisogna avere il coraggio e l'abnegazione di riconoscere, che se in Italia abbiamo finora pensato alle professioni, ancora non abbiamo istituzioni destinate veramente alla scienza o alle lettere, con i mezzi necessari a chi vuol coltivarle per sè stesse, senza volgerle subito a immediato guadagno. Vi sono certo professori eminenti, che s'adoprano a tutta possa anche a questo fine; ma l'ordinamento nazionale degli studi rimane pur sempre tale che, dopo la cultura generale, manca un tirocinio speciale che formi veramente l'uomo di scienza, o è dato solo dallo zelo personale di qualche insegnante isolato.

Che fare adunque? Oltre del corso normale, comune a tutti, bisogna che nelle Facoltà di lettere e di scienze vi sia un secondo grado d'insegnamento superiore e speciale, in cui sia lasciato al giovane una maggiore libertà di studi. E mentre è chiaro che l'insegnamento normale dovrebbe trovarsi in tutte quante le Facoltà del Regno, non credo che, per ora, possa dirsi lo stesso dell'insegnamento scientifico superiore; perchè non avremmo per questo un numero sufficiente di scolari, nè un numero sufficiente di professori, oltre la necessità d'una spesa maggiore del bisogno presente. Basta invece cominciar solo in poche scuole.

Vi son molti in Italia, i quali vorrebbero distruggere tutte le Università che si trovano in città

piccole, e portarle nelle grandi, ove solamente possono, a loro avviso, fiorire. Vi sono altri i quali credono invece che gli studi universitari possano fiorire solo nelle città piccole. È naturale che in questa disputa s'esageri da un lato e dall'altro; ma io non debbo ora entrare in una tal quistione. Mi sembra però che, quanto all'insegnamento complementare di cui ora parliamo, si possa affermare che, dovendo esso consistere, più che altro, nel cominciare dei lavori, richiede l'uso di archivi, di biblioteche, di mezzi che meno facilmente si trovano accumulati nelle piccole città. È perciò naturale che, quando, dopo aver pensato alle professioni ed alle Scuole Normali, si viene a voler fare qualche cosa per la pura scienza, sia evidente per tutti il bisogno di preferire allora le grandi città. Così è difatti che fu la prima volta pensato a creare questo Istituto in Firenze. Niuno vorrà certo negare che qui sono, massime per le lettere e per la storia, vantaggi che non potrebbero trovarsi altrove. Qui è la lingua viva che molti vengono d'altre provincie d'Italia a studiare; qui sono monumenti e tradizioni preziose del nostro passato; qui biblioteche ed archivi unici al mondo, che tutti c'invidiano. Se è vero che le grandi Cliniche si pongono accanto ai grandi ospedali, le Scuole Politecniche nelle città industriali, le Accademie di Belle Arti dove sono gallerie di quadri e di statue; egli è certo del pari che là dove dalla natura e dall'arte sono riuniti i grandi mezzi di cultura letteraria e

storica, ivi una scuola che ne profitti deve sorgere, perchè vi può fiorire. Io credo perciò che se il nostro Istituto non fosse sorto, bisognerebbe pure, per soddisfare ai bisogni crescenti della scienza, crearlo; ed ove fosse distrutto, esso rinascerebbe per forza necessaria delle cose. Se poi si riflette che Firenze è oggi, in tutta l'Europa, la sola città sede di governo, che, salvo la scuola medica, non ha altra grande istituzione scientifica; e che là dove s'accumula la popolazione, e si trattano i grandi interessi dello Stato, ivi la scienza diviene sempre più necessaria a spingere in alto l'intelletto della nazione; allora le considerazioni qui sopra esposte acquistano forza maggiore.

Ricorderò che quando Firenze, dopo l'acquisto di Pisa, divenne più potente, essa pensò subito a riaprirvi la celebre Università, e nel medesimo tempo, anzi con la stessa legge, tenne per sè alcune cattedre di filologia e filosofia, « perchè una città come Firenze non poteva restare senza qualche lume di lettere e di poesia ». Quelle poche cattedre s'andarono trasformando ed aumentando fino a che, con esse e con l'Accademia Platonica, si riuscì, dalla piccola capitale della piccola Toscana, a rinnovare la cultura in Europa, promovendo il grande Rinascimento delle lettere. E ciò avvenne nel tempo appunto in cui si formarono le nostre grandi collezioni di libri, di manoscritti, di statue. Esse furono allora grandi officine di lavoro italiano, e debbono oggi ripigliare l'antico loro carattere. Quando il

governo provvisorio della Toscana apparecchiava l'annessione, ed affrettava l'unità italiana; anche allora fu, nel medesimo tempo, deliberato di restaurare l'Università di Pisa nei suoi antichi diritti, restituendole la Facoltà legale, e fu fondato questo Istituto, che venne chiamato Superiore, perchè doveva appunto dare complemento agli studi universitari.

Se non che si volle allora, dimenticando che l'Italia non è la Francia, e Firenze non è Parigi, prendere a modello il Collegio di Francia, e si credette che bastasse a fondare un Istituto Superiore, nominare un certo numero di professori, senza nè coordinare, nè destinare le loro cattedre ad uno scopo speciale e chiaramente determinato, senza mettere in relazione, precisa e riconosciuta per legge, questo insegnamento con quello delle Università. E così, senza esami, senza scolari, senza diritto di dar diplomi, e senza neppure una di quelle piccole raccolte di libri, che si trovano in ogni Liceo del regno d'Italia, noi dovemmo cominciare i nostri corsi. Era quindi ben naturale che, fin dai primi giorni, i professori dell'Istituto chiedessero che un tale stato di cose venisse mutato. Prevedevamo le obiezioni che verrebbero fatte contro di noi, e prevedevamo ancora che sarebbe stato impossibile combatterle nel solo modo efficace e logico, mostrando cioè i risultati pratici ottenuti dai nostri scolari, perchè veri scolari non avevamo. Pure le nostre domande furono tante volte ripetute, ed erano così giuste, che finalmente un primo passo

fu dato dal ministro Coppino e dal ministro Broglio, ai quali dobbiamo perciò essere riconoscenti.

Nel dicembre dello scorso anno noi ottenemmo facoltà, continuando pure quelle lezioni che potevano servire così al pubblico come agli scolari, di cominciare un corso normale ed un corso di complemento, coordinando le nostre lezioni secondo un piano prestabilito. Il primo corso doveva soddisfare al bisogno, sempre crescente, di formar buoni professori liceali e ginnasiali; il secondo doveva farsi, scegliendo, sia fra nostri normalisti, sia fra quelli di altre scuole, coloro che volessero iniziare insieme con noi alcuni lavori. E subito la gioventù rispose al nostro invito. Il corso normale è cominciato, ed alcuni giovani addottorati in altre Università sono venuti ai corsi di complemento. I primi continueranno in quest'anno le loro lezioni; i secondi studiarono con noi, frequentarono Archivi e Biblioteche, iniziando lavori che speriamo vedranno presto la luce, ed ora alcuni di essi continuano i propri lavori, altri sono già entrati nell'insegnamento liceale.

Dirvi quale sia la natura del corso normale è inutile, dopo le cose già esposte. Dirò solo quale sia il corso di complemento. Esso è scopo principale, ma non unico di questo Istituto, perchè i giovani che lo seguono saranno sempre in piccolo numero. Si è da alcuni creduto che le lezioni superiori siano qualche cosa di sublime, una esposizione rapida e compendiosa di verità nuove e di

nuove scoperte, fatta al pubblico. Come se queste scoperte si facessero ogni giorno, e potessero esser pronte, ciascuna settimana, in un'ora determinata. Altri, invece, fanno severa critica di quelle che chiamano lezioni pubbliche, lezioni oratorie. Io non entro in una tale disputa. Certamente, quando il Guizot o il Cousin esponevano in Parigi i risultati delle loro ricerche storiche, in modo chiaro, rapido, eloquente, nessuno poteva dire che quelle lezioni, le quali fecero per le stampe il giro del mondo, erano inutili o leggiere. E molto meno si può avere la presunzione di dire, che lezioni come quelle siano troppo alte per un pubblico culto, che n'è anzi il giudice migliore. Tutto dipende dal valore di chi le fa. Ma è pur certo che il prendere un tal sistema come regola generale nell'insegnamento, può essere funesto, perchè alcune materie non si piegano alla esposizione oratoria, e perchè alcuni professori, che non hanno il dono d'una facile parola, sarebbero condannati a sciupare un tempo prezioso nello studio della sola forma. Ed in Francia neanche il Cousin, il Guizot ed il Villemain poterono continuare a lungo un lavoro, che altri non avrebbe neppur saputo cominciare; ma il loro grande successo trascinò una quantità di uomini mediocri ad imitarli, con danno immenso dell'insegnamento. Non è molto tempo che il signor Renan diceva: « Andando di questo passo, noi diverremo una nazione di redattori e di parlatori, non di dotti ».[1] Ritenendo,

[1] *Questions contemporaines*, pag. 94.

adunque, che queste pubbliche lezioni siano utili così allo scolare come ad ogni altro, quando vengano fatte da uomini che abbiano davvero la fortuna di essere eloquenti e dotti, e quando si tratti di materie non troppo speciali, io credo che esse sole non bastino a costituire il vero e proprio carattere d'un insegnamento superiore.

Mi spiegherò con qualche esempio. Max Müller ha fatto grandi studi sulle lingue antiche, sulla filologia comparata; ha studiato i Vedas, grammatiche, lingue, dialetti diversi, ed è venuto ad alcune conclusioni originali e nuove, che espose a Londra ad un pubblico culto. Le sue lezioni, stampate in inglese, furono tradotte in tutte le lingue, e vennero premiate dall'Istituto di Francia. Un altro professore, io suppongo, prende a studiare la vita di fra Paolo Sarpi, e, dopo alcuni anni di ricerche sui manoscritti, arriva a conclusioni importanti, che fa note al pubblico dalla cattedra. Egli ha saputo, io immagino, esporre con eloquenza, chiarezza e facilità idee originali e nuove. Le sue lezioni riscuotono perciò grandi applausi, e formano un libro eccellente. Ebbene, queste lezioni, che son certo assai utili anche ad un dottore, sono però il contrario di ciò che noi chiamiamo corso superiore. Ciò che avete nascosto al pubblico è precisamente quello che dovete insegnare allo scolare. Sono le grammatiche, i dizionari, i Vedas quelli che il Müller spiegherà al suo scolare; sono i manoscritti, le cronache, le opere del Sarpi, che faremo, insieme con noi, stu-

diare all'alunno. È il metodo, è l'arte del lavorare che dobbiamo apprendergli; egli è il nostro compagno, e deve insieme con noi cercare ed imparare a trovare. Non v'è nulla di sublime, nulla di eloquente; non si tratta di commuovere le passioni; si tratta piuttosto d'insegnargli la pazienza e la perseveranza.

Il giovane dottore che si sente chiamato agli studi storici arriva con una vasta lettura, con un'enciclopedia di fatti nella testa; la sua memoria è più tenace della nostra; egli conosce i nomi, le date meglio di noi, ed ha più amore di noi alla lettura. Deve però imparare che tutto questo ancora non comincia a costituire lo storico. Deve scegliere la sua propria provincia, e quando, per esempio, s'è deciso a fermarsi sulla storia del Medio Evo, deve studiare la paleografia, la cronologia, le lingue romanze, la critica dei testi e le fonti di quel tempo. Finiti questi studi, che sono propri d'un Istituto superiore, perchè speciali, deve mettersi all'opera, scegliere un soggetto e lavorare. Allora comincia il momento decisivo per lui. Fino a che rimane in quello stato nel quale assimila facilmente le idee altrui, ed aumenta le sue cognizioni, ancora non ha varcato la soglia della scienza, la quale è essenzialmente attiva e creatrice. Bisogna che impari sulle antiche carte, dagli antichi monumenti ad evocare l'ombra di personaggi scomparsi e restati ignoti o mal noti, e che li faccia vivere presenti e reali nel suo proprio spirito. Bisogna, qualunque

sia la disciplina cui si è dato, che impari a mettersi per un sentiero sconosciuto, senza altra guida che il suo proprio ingegno; che salga e ponga il piede dove ancora non è giunta orma di uomo, e che ivi, trovandosi solo, senta l'infinita indipendenza del proprio spirito. Allora solamente ha imparato a portare la sua piccolissima pietra all' edifizio infinito della scienza, e può essere per sempre abbandonato a sè stesso.

È questa la parte in apparenza più modesta, ma più nobile e difficile dell'insegnamento. Si tratta di trasformar lo scolare in amico; d'insegnargli a non aver più bisogno di noi, nè d'alcuno; d'insegnargli a superarci rapidamente, perchè la scienza cammina e gli uomini s'arrestano. E questo pur troppo gli sarà facile, perchè noi siamo nati in tempi avversi alle lettere, e dobbiamo continuamente consigliare a lui l'acquisto di quelle conoscenze, la cui mancanza arresta ogni ora i nostri passi. Ma v'è pure un gran conforto nel poter rendere utile agli altri anche l'esperienza cavata dai propri difetti; v'è di certo un compenso in questa potenza che abbiamo d'infondere nell'alunno la nostra personalità, perchè in lui essa diventi migliore, e di mettere in ciò il nostro orgoglio. Quando egli sarà riuscito, potremo, con gioia serena, vederlo levarsi a quell'altezza cui a noi, meno fortunati, non fu dato salire. Ma insieme con lui s'è innalzata la parte migliore del nostro spirito, che ancora lo accompagna e lo aiuta.

Tali sono, o signori, i vari scopi a cui mira l'Istituto Superiore. Certo noi non possiamo per ora fare grandi promesse; perchè il numero delle nostre cattedre è ristretto eccessivamente; perchè il bilancio dell'Istituto è povero in modo, che non possiamo offerire ai nostri scolari neppure quei materiali sussidi che essi godono in molte Università del Regno. Nè manca intorno a noi quella diffidenza che in Italia accompagna tutte le istituzioni nuove, massime quando non hanno per iscopo un utile visibile e tangibile. È perciò che ogni incoraggiamento ci è di conforto, e non possiamo dimenticare di esprimere la nostra riconoscenza al Municipio fiorentino, che ha ora fondato alcuni posti con sussidio annuo, ai quali può concorrere ogni giovane italiano.

Le difficoltà tra cui siamo, non possono tuttavia sgomentarci. Noi vediamo il bisogno della cultura crescere ogni giorno in Italia; vediamo che da essa si misura oggi la forza degli Stati in tutta Europa, e non possiamo credere che non ci sarà finalmente tenuto alcun conto degli sforzi che facciamo, e delle difficoltà fra cui lottiamo, per aumentare fra noi il numero dei giovani dati alle ricerche originali nella scienza, quando essa in Italia offre ancora così poche speranze a chi la coltiva. Se pur noi non dovessimo riuscire, altri dopo di noi verrebbero certo con forze maggiori a continuare un'impresa che, una volta cominciata, non può essere abbandonata là dove fu un giorno la sede del Rinascimento, là

dove è oggi la sede del governo d'Italia. E quando l'Istituto sarà finalmente giunto all'alta e difficile meta cui oggi aspira, allora fra i giorni più belli della sua storia vi saranno anche questi, nei quali noi lottiamo e crediamo, mentre molti dubitano. Il momento in cui un'istituzione veramente si crea, non è quello in cui essa diviene visibile a tutti; ma quello in cui è resa necessaria, inevitabile. A questo fine noi miriamo, e per raggiungerlo ci apparecchiamo a rendere il nostro Istituto un'officina di lavoro, nella quale operai saranno i nostri scolari, uniti a noi da quei vincoli indissolubili che sono formati dalle idee e dal sacro culto del vero.

TOMMASO ERRICO BUCKLE

E LA SUA STORIA DELLA CIVILTÀ[1]

La storia di quest'uomo e di questo libro[2] merita d'essere ricordata. Nel destino dell'uno e dell'altro v'è qualche cosa di assai triste, quasi di tragico. Un uomo che forma da sè solo la propria educazione; che concepisce un vasto disegno, e per eseguirlo deve, in tutta la vita, combattere contro una salute debolissima; che lotta ancora quando la salute lo ha affatto abbandonato, ed è morta colei in cui i suoi affetti s'erano concentrati; un uomo che si trova infelicissimo in mezzo alla gloria conquistata col proprio ingegno, e muore lasciando il suo grande lavoro appena incominciato; quest'uomo desta di certo le nostre simpatie più vive. Un'opera la quale, quando ne esce il primo volume, è dichiarata in Inghilterra, in Germania, in America, una

---

[1] Pubblicato nella *Nuova Antologia* di Roma, 1 luglio 1883.

[2] Henry Thomas Buckle, *History of the Civilisation in England.* London 1858 e 1861. Two vol. — Alfred H. Huth, *Life and Writings of H. T. Buckle.* London 1880, Two vol.

delle principali del nostro secolo, destinata a produrre una grande rivoluzione nelle scienze sociali e morali, e poi ad un tratto, per un mutamento inesplicabile della pubblica opinione, viene da più parti severamente giudicata,[1] e si cerca in mille modi demolirla; una tale opera offre di certo materia a molte riflessioni.

I

Il Buckle nacque a Lee, presso Londra, l'anno 1821. Suo padre era un negoziante abbastanza ricco; sua madre veniva dal Yorkshire, ed aveva una salute debolissima, che fu poi ereditata dal figlio. A cagione di questa salute mal ferma, lo fecero studiar tardi e poco. Fino ad otto anni non sapeva ancora leggere. Ma allora incominciò ad imparare, e subito il *Don Chisciotte*, le *Mille ed una Notti*, il *Pellegrinaggio* del Bunyan, i drammi dello Shakspeare furono la sua continua, avida lettura. Andò in una scuola privata, con l'espressa condizione di studiare solo ciò che voleva. Vi restò fino ai quattordici anni, e profittò molto nelle matematiche. Ma quando il padre gli domandò che premio desiderava, rispose: essere menato via dalla scuola. E l'ottenne. A diciassette anni il padre lo volle agli affari, ed egli

[1] Uno dei più severi, troppo severo forse, nel giudicare quest'opera, fu il prof. Droysen in Germania. Più tardi cominciaron le critiche in Inghilterra, ed una delle migliori è di certo quella fatta da Alfred W. Benn.

v'andò di malissima voglia, perchè già si sentiva nato alle lettere. Pure come al Gibbon giovò d'essere stato soldato, per meglio conoscere gli eserciti romani, al Grote l'essere stato deputato, per meglio conoscere la politica dei Greci, così al Buckle giovò l'essere stato negli affari, per conoscere praticamente l'economia politica, che nella sua opera doveva avere una parte principalissima.

Nel 1840 egli aveva appena 18 anni, quando gli morì il padre, lasciandogli una fortuna di 1500 sterline l'anno, che lo rendevano non ricco, ma indipendente. E abbandonò subito gli affari, per fare un viaggio sul continente, con la madre. Non aveva ancora alcuna inclinazione o tendenza determinata. Era uno dei primi giocatori di scacchi in Europa, e ciò solo richiamava nella società l'attenzione sopra di lui. S'aggiungevano una passione febbrile per la lettura, che gli faceva divorare i libri con una rapidità appena credibile; una memoria portentosa, che superava quella tanto celebrata del Macaulay. Poteva ripetere a memoria lunghi brani letti una volta, e non solo di poeti, ma anche di prosatori. Nè minore era la sua facilità nell'apprendere le lingue, senza alcun aiuto di maestro. Il suo viaggio in Italia, in Francia, in Germania gli offriva a ciò una grande opportunità. Poco visitava le gallerie e musei d'arte, minor gusto ancora aveva per la musica. Osservava sopra tutto le condizioni economiche, sociali, scientifiche dei paesi in cui si trovava.

E due furono le principali conseguenze di queste sue osservazioni. Aveva lasciato l'Inghilterra tory, assai conservatore in politica ed in religione, vi tornava radicale ed anti-clericale. Le dottrine del Proudhon, dei socialisti francesi e di altri pensatori del continente avevano mutato le sue idee. Ma vi tornava ancora con un pensiero, che doveva essere l'occupazione di tutta la sua vita. Paragonando tra loro i vari paesi, aveva concepito l'idea di scrivere una storia della civiltà in Europa. Doveva essere un'opera di circa venti grossi volumi, nella quale sarebbero esposte le leggi che producono la civiltà e ne regolano il cammino. Era un'impresa colossale da spaventare qualunque ingegno più originale e qualunque più vigorosa salute. Il Buckle era invece malato, non aveva avuto un vero tirocinio scolastico, non aveva ancora dato saggio del proprio ingegno. Ma il suo nuovo pensiero era ormai più forte di lui; egli aveva un'energia indomabile di volontà, un bisogno febbrile di lavoro, una grande ambizione letteraria, ed in fondo della sua coscienza sentivasi chiamato ad essere il Galilei, il Newton delle scienze morali.

In una condizione di spirito non molto diversa, Agòstino Thierry aveva osservato, che questa grande passione dello studio ha, come ogni altra, bisogno di un confidente. E il Buckle, che pareva un uomo metodico, freddo, calcolatore, punto entusiasta, si confidò con la madre, la quale si esaltò più di lui per l'ardito disegno, e cominciò a desiderarne l'at-

tuazione con una impazienza non minore di quella del figlio. Presero a Londra una casa in Oxford Terrace, N° 59, ed ivi si chiusero. V'era una gran sala illuminata di sopra, che divenne la biblioteca, nella quale furono a poco a poco raccolti 22,000 volumi. Ed il biografo del Buckle afferma che questi potè leggerli o percorrerli quasi tutti: l'aveva visto divorare in un giorno due o tre volumi in ottavo, pigliando appunti, ricordando tutto ciò che v'era di sostanziale.

In quella casa restò quattordici anni, ignoto al mondo, lavorando sempre da 9 a 10 ore il giorno. Imparò diciannove lingue, sette delle quali poteva parlare e scrivere. Studiava scienze morali, naturali, storie politiche e letterarie di tutti i popoli, pigliando continui appunti per la sua opera, ricusando ogni altra occupazione, anche quando una Rivista inglese gli offrì cinque lire sterline a pagina. Persuaso che la forma è un elemento indispensabile a diffondere le idee, a dare immortalità alle opere dello scrittore, fece un continuo studio dei classici per migliorare il suo stile; lesse il dizionario del Johnson per arricchire il suo linguaggio. Di tanto in tanto la salute cedeva, e bisognava smettere. Ma il suo sistema nervoso, eccitabile ed eccitato, rifaceva ben presto le forze perdute, ed egli, dopo qualche breve gita, era di nuovo all'opera. A colezione mangiava allora pane e frutta, perchè la digestione in lui assai penosa, non interrompesse il lavoro. E di questa lotta giornaliera

non v'era che un solo confidente, la madre, alla quale ogni sera egli esponeva il resultato delle sue ricerche, ed essa ascoltava con sempre maggiore avidità e con la fiducia d'un grande resultato. Più debole del figlio, travagliata da un male che ogni giorno la conduceva più vicino alla tomba, essa gli nascondeva il proprio stato, per non fermarlo nel lavoro. Un solo pensiero la tormentava più del male insidioso e della morte vicina, il pensiero che forse non sarebbe stata in tempo a vedere pubblicati almeno i primi volumi dell'opera, ed assistere così alla gloria, al trionfo sicuro di Errico. — Pure io spero, essa diceva qualche volta in segreto agli amici, che la Provvidenza non vorrà meco esser tanto crudele. —

Sin dal 1850 il Buckle aveva cominciato a scrivere il suo lavoro, procedendo in sul principio assai lentamente. Ogni capitolo veniva concertato, discusso, letto la sera alla madre, che era divenuta la seconda coscienza del figlio, il quale senza di lei non sapeva ormai nè pensare, nè scrivere. Quando più tardi egli non poteva più lavorare, ed era solo nel mondo, diceva, ricordandosi « del tempo felice nella miseria »: — Ho passato quattordici anni d'una felicità serbata a pochi su questa terra. — Ed aveva ragione. Fissare con disinteresse lo sguardo nel vero, e consumando le proprie forze, essere convinto di lavorare per l'umanità; sentirsi dimenticato, sconosciuto, ignoto al mondo; ma avere dinanzi a sè due occhi che, scintillando di gioia ad

ogni verità da voi trovata, vi ricordano, vi fanno sentire che il vero si trasforma in bene, certo è questa un'assai rara felicità. Le ore, i giorni, gli anni volano inavvertiti. Importuno riesce il bisogno di cibo e di sonno. La gloria stessa sembra un pensiero volgare. Non occorre compenso di sorta, non c'è necessità alcuna d'essere riconosciuti, d'essere lodati o ricordati. La gioia che emana spontanea da quei due occhi disinteressati, i quali riflettono la vostra coscienza e vi sembrano riflettere la coscienza del genere umano, vi basta. — E se si spegnessero? — A questo il Buckle non osava pensare, perchè gli pareva che con essi si sarebbe oscurata la sua ragione, spenta la sua vita.

Nel 1856 il primo volume era finito, ed egli scriveva ad un editore per pubblicarlo; ma dovette poi decidersi di farlo a proprie spese. La madre sempre più ammalata, era però viva ancora, e trepidava all'idea di veder fra poco il volume stampato e legato. Quando lo ebbe finalmente tra le mani, lo aprì subito, e sulla prima pagina vide le sole parole che non le erano state prima già lette: — *A mia madre, questo primo volume della mia prima opera.* — L'agitazione della sua gioia fu tale e tanta, che si dovè quasi temere per lei. « Il giorno dopo », così scrive un'amica, « nel mostrarmi il volume, ancora non poteva per la commozione parlare. E col dito accennava, tremando, a quelle poche parole, in cui erano concentrate tutta la gratitudine e l'affezione del figlio ».

La rapida fortuna di quel volume fu davvero prodigiosa, e rispose in tutto all'aspettativa della madre. Una seconda edizione di 2000 esemplari, portò al Buckle 500 sterline. Poi seguirono le altre. Era venuto alla luce poco prima dell'opera del Darwin, *L'Origine delle specie*, e levò allora anche un più gran romore. Il Buckle lavorava al secondo volume, quando dovette provare il maggior dolore della sua vita. Il 1° aprile 1859, egli scriveva nel suo Diario: « Allo ore 9 e mezza partì la mia angelica madre, pacificamente e senza dolore ». Lasciò Londra per qualche tempo, e quando ritornò nella deserta casa a riprendere il lavoro, non potè più mettere il piede nel salotto, là dove *Ella* un tempo sedeva, e dove egli aveva passato le ore della sua maggiore felicità. Una sola volta, in tutto il resto della vita, il Buckle v'entrò per cercare un libro, ma ne uscì in fretta. Di lei non parlava più adesso. Un giorno però fu da un amico trovato solo, che piangeva dirottamente nello studio, e allora gli disse: — Ah! voi non potete sapere, che cosa è stata per me la perdita di mia madre. — Facendo tuttavia forza al dolore, alla salute che rapidamente lo abbandonava, il 15 maggio 1859 aveva finito il secondo volume, che fu dedicato: *Alla memoria di lei* (*To her memory*).

La fortuna del secondo volume non fu punto minore di quella del primo. Lettere, discussioni, articoli, critiche piovevano da ogni parte. L'opera veniva subito tradotta in Germania, dove la tradu-

zione fu più volte ristampata;[1] venne poi tradotta anche in Francia. Un Inglese stabilito in America, scriveva al Buckle, dicendogli chè lo sapeva malato, e temendo che ciò potesse ritardare o impedire la continuazione d'un libro tanto utile all'umanità, si offeriva pronto a vendere quanto possedeva colà, per venire in Inghilterra a fargli da amanuense, e così diminuirgli la fatica materiale. Molte lettere d'ignoti vennero specialmente dalla Scozia, di cui pure esso aveva detto gran male. Ma a che giovava ora la gloria? Egli era uno dei primi uomini dell'Inghilterra, ed uno dei più infelici nel mondo. Il suo stato di salute era tale che non gli permetteva più di lavorare. Perchè soffrire? E sopra tutto per chi soffrire ora che *Ella* non c'era più sulla terra? A lui non restava omai che una sola speranza, certo come era della immortalità dell'anima: ritrovar*la* presto in un'altra vita. E così col cuore desolato invocava quel giorno.

Dalla morte della madre tutto era mestizia e dolore per lui. La stessa fede che aveva una volta nutrita pei grandi resultati della sua opera, non era più quella. Di ciò si vedono i segni già nel secondo volume. Da un pezzo egli s'era avvisto d'avere intrapreso un lavoro troppo gigantesco, superiore alle forze di un uomo solo, ed aveva modificato il suo disegno. Non si trattava più di scrivere una storia della civiltà in Europa, ma solo

[1] Nel 1874 uscì la quinta edizione tedesca.

una grande e generale Introduzione su di essa, seguìta poi da una storia della civiltà in Inghilterra. Ma ora dubitava che anche questo gli potesse riuscire, e che le leggi della civiltà si potessero davvero, in una forma o l'altra, scientificamente, compiutamente scoprire, come aveva una volta sperato. Con vivi colori egli descrisse la lotta che sostiene lo scrittore, il quale lavora senza conforto alla conquista del vero, alla scoperta delle grandi leggi della natura e della storia. « Forse esso consumerà la sua energia nell'aspro cammino, perchè la mente umana non è ancora matura. Non avrà allora nè simpatie, nè aiuti, e lascerà incompiuto ciò che invano aveva sperato di condurre a termine. Ormai », così egli continuava, passando dal caso generale al suo caso particolare, « anche per me le illusioni sono passate, ed io vedo che piccola parte dell'opera immaginata potrò condurre a termine. Forse le mie speranze erano vane e prosuntuose: vorrei tuttavia poterle richiamare in vita, perchè mi restituissero la passata felicità .... Ma pur troppo mi sembrano adesso simili più alle illusioni d'una mente disordinata, che alla realtà. È duro confessarlo, ma io sento che non potrò mantenere tutto quello che ho promesso ». E potè mantenere anche meno di quello che sperava allora. Col secondo volume non era finita neppure la Introduzione generale, ed il terzo non potè mai esser cominciato.

Si risolvette a fare un viaggio in Oriente, per curare la salute e vedere gli avanzi delle grandi

civiltà antiche. E subito s'esaltò per modo in quest'idea, che nell'ottobre del 1861 scriveva alla signora Grote: « Io addirittura soffro pel grande eccitamento che provo al pensiero di vedere gli avanzi di quella grande ed imperfetta civiltà dell'Egitto, la quale è stata sempre come un sogno della mia vita ». Il 20 di quel mese (non aveva allora che 39 anni) partì in compagnia di due giovanetti, figli d'un amico, il maggiore dei quali aveva soli 14 anni e divenne poi il suo biografo. I bambini furono la seconda delle sue passioni, e però ora che non aveva più la madre, li desiderava intorno a sè. Durante il viaggio si levava alle sei, dava loro una lezione, dirigeva le loro letture, leggeva poi egli stesso la storia dei paesi che visitava. Passarono tre settimane sul Nilo, in uno dei migliori battelli che si potevano allora avere, con un cuoco eccellente, perchè voleva esser sicuro di cibi sani. Vide Alessandria, il Cairo, Tebe, le Cateratte del Nilo, la Nubia. Traversò quindi il deserto per andare al Sinai. Erano tre compagnie di 15 persone in tutto, con una scorta di 110 armati. Faceva sette ore il giorno di cammino a cavallo, riposando tre ore sotto la tenda. Vestiva abiti di lana come a Londra, credendo d'imitare i beduini nel difendersi così dal caldo. Sperava con tutti questi suoi accorgimenti, che la salute dovesse resistere sino alla fine del viaggio. Aveva in vero fatto già gran cammino, aveva molto visto e molto letto, raccolto antichità e manoscritti che inviava a Londra, e nessuna malattia era soprav-

venuta. Al Sinai però giunse addirittura esausto di forze. Pure continuò di luogo in luogo la via prestabilita. Fece l'ascensione del Monte Hor; ma quando fu sulla cima, non ne poteva più, e disse ridendo: — Non mi maraviglio che il povero Aronne morì quando lo menarono quassù. — Era ridotto a non poter mangiare altro che zuppa e latte, perchè altro non digeriva. Pure andava oltre, e il 13 aprile erano a Gerusalemme, dove fu forza dormire in un cattivo albergo. Quivi pare che pigliasse il germe d'una febbre tifoidea, la quale covò lentamente prima di scoppiare minacciosa. Ma neppur questo bastò a fermarlo.

Il 21 erano a Bettelemme. Videro il Mare Morto e Nazaret, dove il Buckle dovè cedere la prima volta al male insidioso. Fu in letto con febbre e dolor di gola; ma non si arrese, e presto ripartì per compiere il suo giro. Il 14 maggio era a Beyrouth, di dove egli scrisse la sua ultima lettera, indirizzata ai parenti dei suoi piccoli compagni di viaggio. Ragguagliò del buono stato della loro salute, e indicò il luogo dove, insieme con lui, li avrebbero incontrati in Europa, finito il viaggio. A vederlo faceva però spavento, tanto era mal ridotto. Ciò non ostante, volle ascendere il Mont Hermon. Giunto alla cima, guardò la terra sottoposta, in cui scorre il Giordano. Ai piedi del monte vide Damasco: era una vista veramente stupenda. Egli non sentiva quel giorno che la mano inesorabile della morte era già sul suo capo, e dimentico delle sofferenze

lungamente patite, contemplando estatico, esclamò: — Oh! questo spettacolo sublime compensa certo tutto quello che mi è costato. — E gli costò la vita, osserva qui il suo biografo.

Discendendo a Damasco, contro il suo solito cominciò a parlare della madre, quasi come di persona viva. A un tratto proruppe: — La sua morte è stata la fine d'ogni mia felicità sulla terra. — Arrivati all'albergo, il male scoppiò in tutta la sua violenza. La febbre salì assai alto; cominciò il delirio. Forse ancora poteva essere guarito, se fosse stato presente un buon medico; ma un telegramma ritardato lo fece arrivare quando non v'era più speranza di salvezza. Appena tornava in sè, chiamava i suoi piccoli compagni, per baciarli e confortarli. La sera del 28 li fece chiamare di nuovo, e dopo averli baciati, disse: — Poveri bimbi! — Furono le sue ultime parole. La mattina del 29, alle 10 e mezza, era morto. Aveva appena 40 anni. La sera stessa lo seppellirono nel piccolo camposanto protestante. Assistevano il medico, il console inglese, un missionario protestante. Il sole ardente della Siria mandava i suoi ultimi raggi, illuminando le cime dei monti.

La notizia di questa morte, arrivata a Londra quando era colà aperta la grande Esposizione Universale del 1862, fu sentita come una grande calamità nazionale. Pareva che in quel momento l'Inghilterra avesse perduto il più gran pensatore del secolo. Come è mai avvenuto che ora, nello stesso

paese, si pensa così diversamente? Perchè l'opera tanto una volta esaltata, è ora tanto acerbamente criticata? Dove e quale fu l'inganno? Per rispondere a queste domande, è mestieri far prima un minuto esame del libro stesso, che certo merita di essere studiato.

II

Il Buckle, come abbiam visto, fu uno di quegli uomini che gl'Inglesi chiamano *self-made*, quali ve ne sono molti colà, quale fu tra gli altri J. S. Mill, suo contemporaneo. Senza andare nè a ginnasi, nè a licei, nè ad università, si formano studiando da sè, leggendo, viaggiando, discutendo liberamente in una libera società. Ma il Mill ebbe un padre dotto, d'un carattere fermissimo, che sin dai primi anni lo sottopose ad una severa disciplina classica e scientifica, la quale gli fu di guida sicura per l'avvenire. Nella sua autobiografia reca maraviglia non piccola il vedere come egli non dica una parola sola della madre, quasi per lui non fosse mai esistita. Il Buckle sembra, invece, non aver nella vita avuto che la madre, la quale fu certo la sua seconda coscienza, ma non potè dargli una severa disciplina intellettuale. In sostanza egli percorse quasi tutto lo scibile, restando però sempre un gran dilettante in ogni disciplina. Pure i dilettanti hanno anch'essi compiuto qualche volta grandi cose nel mondo. V'è egli riuscito?

Che cosa s'era proposto di fare? Dare alla storia una forma scientifica, scoprire e dimostrare rigorosamente le leggi che regolano la successione dei fatti sociali, che determinano il progresso della civiltà. A che serve, egli diceva, accumulare descrizioni di costumi e di battaglie, aneddoti biografici; raccogliere fatti alla rinfusa, per mettere insieme una narrazione più o meno dilettevole, ma dalla quale nulla si può imparare di veramente utile? In questo modo ogni ingegno più mediocre può con alcuni libri scriverne un altro, e chiamarlo poi storia. Ma la vera storia è ben diversa dalla biografia e dal semplice racconto, essa non deve occuparsi di fatti individuali, nè di aneddoti piacevoli, ma dei fatti sociali e delle loro leggi. Bisogna finalmente vedere se questi fatti sono, come i fenomeni della natura, sottoposti a leggi, scoprirle e dimostrarle scientificamente. In ciò sta veramente la storia.

Il Buckle sapeva benissimo che la soluzione d'un tale problema era stata tentata da altri. Avrebbe quindi dovuto parlarci del Vico, dell'Herder, dell'Hegel, del Comte; giudicare le loro opere, e dirci se essi erano o no riusciti, come e perchè. Ma egli s'era talmente persuaso di esaminare il problema sotto un nuovo aspetto, di entrare in una via affatto inesplorata, che non si fermò punto a discorrere de'suoi predecessori. Vi sono o non vi sono leggi nella storia? Ecco la sua prima domanda.

Molti ne dubitano, perchè in essa o vedono tutto sottoposto ad un cieco fato, o tutto abbandonato

al capriccio ed al caos. « Forse », egli aggiunge, « da ciò sono derivate le due dottrine, una delle quali nei fatti della storia non vede che l'opera della Provvidenza, l'altra invece non vi vede che l'opera capricciosa di un libero arbitrio, che non può essere sottoposto a leggi ». Qui c'è veramente una gran confusione d'idee, espresse in un modo non meno confuso ed incerto. Dal fato alla Provvidenza, dal caos al libero arbitrio, il passaggio non è così agevole. Bisognava o spiegarsi o non parlarne; ma l'autore si contenta di dirci, che queste due dottrine non sono che due ostacoli alla soluzione del problema, e bisogna quindi rimuoverli per aprirsi la strada al vero. Chi può mai credere Iddio, un essere infinitamente potente e buono, autore di tutti i mali, di tutti i delitti commessi sulla terra? E che cosa vuol dire questo arbitrio libero da ogni legge? Vi sono forse azioni che non abbiano antecedenti e conseguenze inevitabili? E se le hanno, la relazione che passa fra loro non costituisce una legge storica?

Basta paragonare una società barbara con una che entri appena nella civiltà, perchè si veda subito comparir l'ordine nella successione dei fatti. Il selvaggio aspetta il suo cibo dal caso, l'uomo che appena incomincia ad uscire dalla barbarie, semina periodicamente in una stagione, per raccogliere periodicamente in un'altra. Dacchè la statistica è divenuta una scienza, non è più possibile dubitare che i fatti umani e sociali siano sottoposti

a leggi. Essa ci ha chiaramente dimostrato che le azioni buone, cattive, indifferenti, quelle che più sembrano dipendere dal caso, dal libero arbitrio, da una risoluzione istantanea, imprevista o imprevedibile, si succedono con una regolarità maravigliosa. Basta non fermarsi ai soli casi individuali, sempre mutabili; ma esaminare la somma, l'insieme dei fatti sociali, come appunto fa la statistica, e deve fare la storia, per veder subito che tutto segue con ordine, secondo una legge costante. La statistica, per citare qualche esempio, ci dice che dal 1826 al 1844, in tutta la Francia, vi ha ogni anno un numero di delitti uguale presso a poco al numero dei nati in Parigi. E se i delitti si dividono in diverse categorie, si avrà la stessa regolarità, lo stesso ordine nella loro successione. Ogni anno cioè si avrà lo stesso numero di omicidi, di percosse, di ferimenti. Perfino l'arma di cui si fa uso è la stessa: tanti si valgono del fucile o della pistola, tanti del coltello o del bastone, tanti degli arnesi del loro mestiere. Data una società, aveva già detto il Quetelet, son dati il numero e la qualità dei delitti. « Si direbbe che sia essa che ponga il coltello in mano dell'assassino, il quale ci apparisce solo come un suo docile strumento ». C'è nulla, continua il Buckle, che sembri dipendere dalla volontà personale e libera dell'uomo quanto il suicidio? Pure la statistica ci dimostra che ogni anno v'è a Londra un numero costante di persone che pongono fine ai loro giorni. Lo stesso segue nel numero dei ma-

trimoni, dei figli illegittimi, ecc. V'è nulla di più accidentale, di più casuale che il dimenticarsi di mettere l'indirizzo sopra una lettera, che si manda alla posta? Eppure la statistica dell'ufficio postale di Londra dimostra che ogni anno lo stesso numero di persone è soggetto a tale dimenticanza. Non appena dunque che noi facciamo della statistica base della storia, questa manifesta subito il suo carattere scientifico.

Non v'ha dubbio alcuno che siffatte osservazioni hanno molto valore, ed esse sono esposte dal Buckle con una grande evidenza, chè spesso è anche assai eloquente. Ma è certo del pari che egli s'è fatto delle grandi illusioni sul valore della statistica e sopra tutto delle relazioni che essa ha con la storia. Quando noi sappiamo che ci sono nel mondo, come afferma il Buckle, 20 donne per ogni 21 maschi, che il numero dei suicidi a Londra oscilla ogni anno fra i 213 e i 266, che un numero determinato di persone dimentica di mettere l'indirizzo sulle lettere che imposta, tutto ciò è un fatto, non è ancora una legge, come a lui sembra, e molto meno poi una legge storica. Egli ha dimenticato che la statistica è una scienza recente, la quale ha fatto le sue osservazioni sopra una parte assai piccola della società umana, sopra un periodo di tempo assai ristretto. Non possiamo quindi sapere in che modo i fatti da essa ora raccolti, mutarono col mutare della società e dei tempi.

Ma v'è di più. La statistica ci dice quanti omi-

cidi seguono in una data società, e quanti ne furono commessi col fucile, colla pistola, col coltello. Ma poco o nulla sa dirci della passione, dello stato d'animo in cui fu commesso il delitto. Potrà dirci al più se fu premeditato o no. I figli naturali di cui registra il numero sono innanzi alla sua aritmetica uguali, ed essa non può fare alcuna differenza tra la passione cui cedette Lucrezia Borgia e quella cui cedette Francesca da Rimini. Ciò che ad uno stesso fatto materiale può dare un valore morale assai diverso, ciò che lo rende *umano* è quello che sempre le sfugge, e che costituisce invece l'essenza della storia, la quale s'occupa di fatti, certamente, e però la statistica le è utile, anzi necessaria; ma non in quanto sono semplici fatti, bensì in quanto sono fatti umani, morali, e però la sola statistica le è insufficientissima. Innanzi a questa una frase si distingue da un'altra solo pel numero delle parole, delle sillabe, delle lettere che la compongono. Innanzi alla storia una frase può essere un suono vuoto, che si confonde con milioni di altri, o può invece rivelare un carattere, decidere i destini di un uomo, di un popolo. Quando a Calatafimi, nel momento in cui il nemico sembrava prevalere, il generale Garibaldi disse: — Bixio, qui si fa l'Italia una o si muore, — egli per la statistica non fece che pronunziare dieci parole; per la storia invece decise la battaglia, che doveva compiere i destini d'Italia. E solo per ciò quelle parole furono *storiche*. Quando è che noi possiam dir veramente che un

fatto è *storico*? Quando esso ci rivela il carattere, la potenza morale d'un uomo, d'un popolo; quando diviene causa d'altri fatti importanti. Le parole con cui Piero Capponi rispose all'insolenza di Carlo VIII, sono un fatto *storico*, perchè ci fanno conoscere quell'uomo, perchè ci manifestano il sentimento di tutta la cittadinanza fiorentina, perchè fecero partire il superbo re di Francia col suo poderoso esercito. Le mille azioni che Dante o altri poeti, pensatori, politici compierono ogni giorno, al pari di tutti i più oscuri mortali, non fanno parte della loro storia, la quale è composta di quei fatti solamente, in cui la loro anima ed il loro ingegno risplendono immortali.

Al Buckle sembra che i fatti individuali abbiano poco valore per la storia, la quale deve, secondo lui, occuparsi solo di fatti generali, quasi che questi non derivino da quelli, quasi che, a lor volta, i fatti individuali non siano assai spesso la personificazione dei generali. Ma perchè il passato, che niuno potrà mai più far rivivere, desta in noi così vivo interesse? Certo non solamente per ciò che può esservi in esso di più o meno drammatico. La storia non è poesia. E come mai abbiamo la potenza di farlo idealmente rinascere e quasi renderlo presente? A che fine tanto affaticarsi intorno a ciò? Il vero è che noi siamo un resultato del passato, il quale, sotto una o un'altra forma, vive ancora in noi, e possiamo perciò evocarlo e trasferirci in esso. Studiandolo, studiamo noi stessi, gli elementi di cui

si compone il nostro spirito. Se non ci fossero stati i Greci ed i Romani, noi non saremmo quello che siamo, perchè parte del loro spirito vive in noi, e però qualche volta ci sembra quasi evocar la storia del loro passato dalla nostra propria coscienza. Se quindi isoliamo i fatti della storia dalla catena ideale di cui fanno parte, dall'atmosfera in cui vivono e da cui ricevono il loro essere, dalla relazione che hanno con noi, essi possono avere ancora un significato per la statistica, ma non ne hanno più alcuno per la storia. Ed è questo appunto che troppo spesso ha dimenticato il Buckle, il quale crede qualche volta aver trovato le leggi della storia, quando l'ha invece distrutta.

In lui c'è un errore fondamentale, di cui egli stesso ci scopre la prima origine. Suo studio prediletto era stato sempre l'economia politica. Questa, come aveva osservato il Mill, era la sola, fra le morali discipline, che fosse riuscita ad assumere una vera forma scientifica, ed a far quindi sicuri e rapidi progressi. Come v'era riuscita? Isolando il fenomeno della ricchezza da tutti gli altri, per così esaminarlo senza che venisse alterato o nascosto da alcuna azione perturbatrice di altri fenomeni sociali. Bisognava quindi nella storia seguire l'esempio, e semplificare il problema, separando i vari fenomeni sociali, per studiarli gli uni indipendentemente dagli altri. In fatti il Buckle, nella sua opera, esamina l'azione della natura sull'uomo, senza tener conto delle leggi proprie dello spirito umano, e

passa poi allo studio di queste leggi e dell'azione dell'uomo sulla natura, senza tener più conto dell'azione che la natura a sua volta esercita sull'uomo. Esamina le qualità morali, separandole affatto dalle intellettuali, per seguir poi con queste il medesimo metodo, e così via discorrendo. E non s'avvede che in tal modo l'uomo diviene un'astrazione, e la storia scomparisce, come non si avvede che nelle sue pagine migliori e più eloquenti, egli praticamente contraddice alle sue teorie. Che cosa farebbe colui il quale, per esaminare ed intendere la Madonna della Seggiola, si ponesse a separare i colori con cui fu dipinta, per rimetterli sulla tavolozza, gli uni accanto agli altri? Nè più nè meno che distruggere affatto l'opera dell'artista. Eppure chimicamente v'è sulla tavolozza tutto ciò che costituisce il capolavoro di Raffaello. E così, quando il Buckle decompone nei suoi elementi i fatti sociali, essi possono serbare ancora un valore statistico, ma hanno di certo perduto il loro valore storico.

L'economia politica potè isolare il fenomeno della ricchezza, perchè di questa solamente voleva occuparsi. Partì dal concetto d'un uomo occupato solo e sempre d'aumentare la propria fortuna, perchè in realtà tutti gli uomini la desiderano e, potendo, l'aumentano. Pure, dopo i primi e rapidi progressi, l'economia ha visto sorgere nella via intrapresa una difficoltà nuova ed inaspettata. Quest'uomo, dominato sempre da una sola e medesima passione, non esiste nella realtà, è un'astrazione della

nostra mente, e la scienza che si fonda su di esso corre il rischio di venire smentita dai fatti. Mille passioni diverse, inseparabili dalla nostra natura; la varietà non minore dei caratteri nazionali, delle condizioni storiche e sociali modificano tutto l'uomo, tutta la società, e quindi anche le leggi economiche, cosa di cui a torto non si era voluto tener conto. Se l'economia politica adunque vuol davvero essere una scienza, così si è detto recentemente, deve tener conto della natura reale dell'uomo; rimettere il fenomeno della ricchezza in relazione con tutta la società e con la storia; deve formar parte della scienza sociale, adottando anch'essa il metodo storico. Allora solamente potrà conoscere le leggi della ricchezza, quali si manifestano davvero nella varietà dei tempi e dei luoghi. Or se questa scienza, che s'occupa d'uno solo dei mille fenomeni sociali, deve, per non errare, tener conto anch'essa delle molteplici relazioni che un tal fenomeno ha cogli altri, come potrà mai esimersi da simile obbligo la storia, il cui soggetto è la società intera?

Se non che, quando scriveva il Buckle, gli economisti ancora non avevano dubbi sul valore del metodo adottato. La così detta scuola di Manchester si trovava nel suo apogeo. La sua dottrina fondamentale era che tutto il progresso economico risulta dalla iniziativa ed energia degl'individui, lasciati liberi a sè stessi, perchè ciascuno conosce e promuove i propri interessi meglio d'ogni altro. Dal loro libero conflitto nascono naturalmente l'ar-

monia economica ed il vero benessere sociale. Al governo non rimane quindi altro ufficio che quello di rimuovere gli ostacoli, garentire la piena libertà: « esso », così anche in Germania aveva detto il Fichte, « deve cercare di rendersi inutile ». Una tale dottrina rispondeva mirabilmente al carattere energico, intraprendente e libero del popolo inglese. E rispondeva non meno ai bisogni d'un tempo e d'una società, nella quale s'erano accumulate forze industriali e sociali di gran lunga superiori alle leggi antiquate, che mantenevano in vigore ostacoli e privilegi che dovevano solo essere aboliti, perchè una grande prosperità nazionale ne seguisse necessariamente.

Questo era quello che la scuola di Manchester raccòmandava in Inghilterra, e quando le sue previsioni s'avverarono rapidamente, le dottrine formulate dalla scienza, parvero confermate dalla esperienza. Non è quindi da meravigliarsi, se esse si diffusero allora per modo che, come giustamente osservò il Benn, sembrarono immedesimarsi con la coltura di quel paese, e penetrarono profondamente in tutta la sua letteratura. Il piccolo volume scritto da J. S. Mill *Sulla libertà*, è interamente fondato sul concetto, che la iniziativa individuale e libera è la causa d'ogni vero progresso sociale, e fu perciò chiamato in Inghilterra l'Evangelo del secolo XIX. Fattosi in tutte le sue opere banditore dello stesso principio, il Mill divenne per qualche tempo la guida intellettuale del popolo inglese. Lo Spencer si fece

anch'esso apostolo della privata iniziativa. La celebre opera del Darwin, *L'Origine delle specie*, fu, come dichiarò lo stesso autore, ispirata dalle dottrine economiche, e più specialmente da quella del Malthus sulla popolazione. In fatti la legge della evoluzione non è altro che la legge secondo cui i più forti individui prevalgono nella battaglia della vita, e l'ordine della natura nasce da questa lotta, che essi liberamente combattono fra loro. E come tanti altri, così il Buckle cedette allora anch'esso a questa medesima tendenza, che in verità informa tutto il suo libro, e che, unita al merito del suo stile, fu causa non ultima della sua temporanea, ma grande popolarità.

Il suo concetto fondamentale è semplicemente questo: applicare alla storia il metodo dell'economia politica; esaminare quindi, come già dicemmo, i fenomeni sociali, separandoli non solo gli uni dagli altri, ma separando anche, quando è possibile, i vari elementi che li compongono. Con questo metodo l'autore arriva alla conclusione prestabilita, che ogni progresso deriva dalla libera iniziativa della ragione individuale, ogni male dagli ostacoli che ad essa si oppongono. Basta rimuovere gli ostacoli, perchè subito incominci il progresso. E gli ostacoli principali sono due: la natura esteriore, che assai spesso opprime l'uomo, massime nei paesi troppo caldi; i governi e le religioni, che per voler sempre proteggere e guidare, finiscono coll'arrestare il cammino naturale della società. Solo

quando l'individuo, come segue in Europa, è forte abbastanza per soggiogare la natura, e riesce, mediante il dubbio filosofico, a liberarsi dai pregiudizi religiosi e politici, solo allora noi abbiamo un vero progresso. Si potrebbe domandare: — Ma l'uomo non è un prodotto della natura? Come dunque essa gli è nemica? I governi e le religioni non sono un prodotto dello spirito umano, come dunque gli fanno questa continua guerra? — Il Buckle ha però separato nella sua mente la natura, i governi, le religioni e l'uomo, ed anche quando studia le relazioni che passano fra loro, esamina ogni cosa in sè, come separata, indipendente affatto dalle altre. Animato sempre dal proposito di dimostrare, che le libere forze intellettuali dell'uomo sono la sorgente d'ogni bene sociale, egli intraprende il suo lungo viaggio ideale. Con questa fiaccola in mano, divenuto apostolo di libertà, crede di poter come illuminare di nuova luce elettrica tutta la storia.

Due sono i soggetti principali di cui deve occnparsi una scienza della storia: la natura e l'uomo. La natura modifica l'uomo, ed in alcuni paesi lo soggioga; in altri però esso reagisce, la sottomette, e può allora svolgere liberamente le proprie forze. Bisogna quindi esaminare da un lato le leggi della natura e la loro azione sull'uomo, dall'altro le leggi dello spirito umano. Incominciando dalla natura, il Buckle nega subito, senza alcuna ragione sufficiente, ogni importanza alle differenze di razza, che chiama ipotetiche. Forse il fenomeno è troppo

complesso, perchè possa, col metodo di separazione da lui adottato, riuscirgli intelligibile. Certo nella storia primitiva dell'uomo v'è un periodo in cui l'importanza delle razze è massima, nè mai essa sparisce del tutto. Il nostro autore esamina invece l'azione che hanno sulla civiltà il cibo, il suolo, il clima, l'aspetto della natura. La fertilità del suolo, egli dice, porta abbondanza di cibo, ottenuto con poco lavoro; il clima caldo mantiene le forze dell'uomo con piccola quantità di legumi, che la terra produce facilmente. Al lavoratore non è necessaria la carne, per aver la quale è mestieri esporsi agli esercizi, ai pericoli della caccia. La prima conseguenza che risulta da tutto ciò, è un rapido aumento della ricchezza, base necessaria d'ogni civiltà. La popolazione si moltiplica del pari, e la moltitudine delle braccia che si offrono al lavoro abbassa il salario, dando così origine ad una classe di ricchi proprietari da una parte, e dall'altra ad una assai più numerosa di proletari, che poi diventano schiavi. La ricchezza rapidamente cresciuta vien divisa con grande disuguaglianza, e questa è la seconda conseguenza del suolo fertile e del clima caldo. Tutto ciò segue presso i tropici, dove la civiltà incomincia subito, ma s'arresta ad un tratto e non va più oltre. Nei paesi freddi, invece, occorre maggiore quantità di cibo animale, maggiore energia per procurarselo: il suolo meno fertile richiede più arduo e regolare lavoro. Meno rapido è ivi l'aumento della popolazione, minor numero di braccia s'offrono al lavoro,

più alto è il salario, e quindi la ricchezza non si accumula facilmente in pochi. Questi paesi sono perciò democratici, come aristocratici sono i paesi caldi presso i tropici. E così il Buckle crede di aver « scoperto in un modo finora sconosciuto » la relazione che passa fra il mondo fisico ed il morale. Infinite sono, egli dice, le applicazioni di questa « nuova legge » alla storia, come infinite sono le prove che si possono addurre della sua verità.

Per vedere che grande influenza abbiano il clima ed il suolo sulla forma della società, basta guardare ai Tartari. Fino a che essi rimasero nel piano centrale dell'Asia non poterono mai uscire dalla vita nomade. Appena che discesero nelle pianure fertili del mezzogiorno, accanto ai grandi fiumi, cominciarono subito a fondare le città e gl'imperi, e si formò la grande disuguaglianza delle classi. L'Africa resta fuori della civiltà pel clima troppo avverso, pel suolo troppo infecondo. Ma nella vallata del Nilo, dove il terreno è fertile, più mite il clima; dove il dattero ed il lotus offrono cibo abbondante ad una popolazione che vive con poco, si formò subito una grande civiltà, la quale ebbe tutte le qualità che derivano da queste condizioni. Le grandi piramidi attestano infatti l'esistenza di una tale civiltà, ma attestano anche il lavoro di migliaia di schiavi. Il mite clima, il suolo fertile e l'abbondanza prodigiosa di granturco nell'America centrale, portano le stesse conseguenze. Ed in vero solamente nel Perù e nel Messico gli scopritori dell'America

trovarono gli avanzi di antiche civiltà. Ma ivi ancora i monumenti, che furono opera di molte e molte migliaia di operai, i quali dovettero lavorare per moltissimi anni, attestano l'esistenza del proletariato e degli schiavi. In India i grandi fiumi, il clima caldo, il suolo fertile e l'abbondanza del riso, che basta a sostentare il lavorante, dettero i medesimi resultati. Se vi s'aggiunge la grande potenza della natura, che coi suoi giganteschi fenomeni spaventa, opprime l'uomo, si avrà la causa d'una religione di terrore, d'un clero potentissimo, d'una letteratura esagerata e fantastica.

E dopo avere accumulato un numero infinito di altri fatti, per provare la sua tesi, il Buckle osserva: tutto ciò non segue in Europa, dove la natura è meno potente, e l'uomo riesce a sottometterla. Qui esso può svolgere perciò liberamente le sue forze, secondo le leggi proprie del suo spirito. Basta guardare alla Grecia, tanto vicina all'Asia, e pur così diversa per la conformazione geografica, pel suolo e pel clima. L'uomo in essa trionfa finalmente sulla natura, che non teme, ma studia ed osserva. Egli ritrova adesso la indipendenza del proprio spirito. Gli dei della Grecia non sono più mostruosi, ma hanno forma umana. L'arte e la scienza incominciano a risplendere di viva luce, sebbene l'immaginazione abbia ancora, secondo il Buckle, troppo grande predominio; la libertà è fondata; il vero progresso incomincia.

Nessuno certo può mettere in dubbio l'azione

del clima, del suolo e del cibo sull'umana società. Di ciò molti avevano parlato, ed il Ritter lasciò osservazioni di gran valore su quella che egli chiamava la « funzione storica dei continenti ». Ma altro è dire che queste condizioni sono più o meno favorevoli o avverse alla civiltà, e che in diverse guise la modificano; altro è dire che la civiltà non europea è conseguenza esclusiva di esse, senza tener conto degli uomini diversi che nei diversi paesi si ritrovarono. Più d'una volta il Buckle sembra voler derivare la civiltà indiana dal riso, quella dell'Egitto dal dattero, quella del Messico dal granturco. E ciò è assurdo. Se quando le popolazioni turaniche si mossero per venire nell'Asia meridionale, invece di essere già nella vita nomade di tribù erranti, si fossero trovate ancora nella vita di caccia e di pesca, si sarebbero nel nuovo clima avute le medesime conseguenze storiche e sociali? Chi non riconosce la grande importanza che ebbero per la storia della Grecia la sua geografica formazione, il suo clima? Ma ciò è ben altro che voler far nascere la sua civiltà da queste condizioni. Quando le popolazioni ariane, dopo avere in Asia fondata una società, una letteratura, una religione e una civiltà, vennero in Grecia, si deve supporre che tutto quello che esse avevano prima fatto ed appreso, non abbia avuto alcuna importanza nel determinare la nuova forma di società e di civiltà che andarono a formare, e che essa sia stata conseguenza solamente del nuovo clima e del nuovo cibo? Se vi fossero

venute invece le popolazioni turaniche dell'Asia centrale, sarebbe stato lo stesso? La mitologia, la lingua, la letteratura, la società greca non sono una evoluzione naturale e più feconda della primitiva società ariana? Questa evoluzione fu di certo resa agevole dalle nuove condizioni del clima e del suolo; ma i Tartari non ci avrebbero dato Fidia ed Omero. E pure fino a questo punto del suo libro, il Buckle ha preteso di cavar le leggi della storia dalle sole condizioni geografiche dei popoli.

Ma qui si muta strada. La storia, secondo il Buckle, si divide, come vedemmo, in europea e non europea. Nella prima l'uomo non è più oppresso dalla natura, ma la vince, e quindi la scoperta delle leggi della civiltà moderna in Europa (dell'antica egli non parla) si muta in una scoperta delle leggi dello spirito umano. La geografia è d'ora innanzi quasi affatto dimenticata. Questa scoperta però non si può fare col metodo metafisico, che è *a priori,* e studia l'uomo individuo; bisogna farla col metodo statistico, che è *a posteriori* e si occupa della società, dei popoli. In essi le mutabili e infinite varietà dell'individuo si equilibrano, si neutralizzano, e così solamente è possibile la costanza delle leggi storiche, che negl'individui si cercherebbe invano. Ma non basta aver prima separato l'uomo dalla natura, e poi l'individuo dalla società, è necessario andare più oltre ancora.

Noi dobbiamo adesso cercare nell'uomo la sorgente del progresso. Le sue facoltà si dividono in

morali ed intellettuali. Quali sono dunque la vera causa, le prime o le seconde? E qui abbiamo una delle teorie fondamentali del Buckle, quella che più di tutte ha dato origine a discussioni ed a dispute, e pur quella a cui egli annetteva maggiore importanza. Il carattere, le facoltà morali dell'uomo non possono in alcun modo essere la causa del progresso. La morale è immutabile, come potrebbe ella mai essere la sorgente d'un continuo mutamento? La morale dei Greci è ben poco diversa dalla nostra, la quale è compendiata nel Vangelo, che è antico di molti secoli. Anche le attitudini morali dell'uomo sono, presso a poco, sempre le stesse; quelle d'un fanciullo nato in una società barbara, così afferma il Buckle, non differiscono punto da quelle d'un altro che è nato in una società civile. Se poi essi operano assai diversamente, ciò nasce dalle diverse condizioni sociali in cui si ritrovano, ed è perciò che bisogna cercare altrove le cause del progresso o regresso di queste condizioni. Certo che c'è una gran differenza fra un uomo onesto ed un uomo disonesto. Chi non lo vede? Ma la diversità morale è grandissima negl'individui, minima nelle società. In esse il male che fanno gli uni viene equilibrato dal bene che fanno gli altri: la crudeltà o l'avarizia di uno desta la pietà o la generosità di un altro, e così la somma totale del bene e del male sociale, più o meno, è sempre la stessa. Ora la storia non è biografia, deve quindi occuparsi della società e non dell'individuo.

Ma dove è dunque la causa, la sorgente del mutamento e del progresso? Non può essere che nella intelligenza, la quale accumula ogni giorno cognizioni nuove, e muta così rapidamente la società e la civiltà. I primitivi cristiani avevano la stessa nostra morale nel Vangelo; ma quanto non eran diverse le loro cognizioni, e quindi la loro civiltà? Che cosa può esser causa del mutamento e del progresso, ciò che muta o ciò che è immutabile? Il bene che si fa agli uomini, per quanto sia grande, osservò giustamente il Couvier, è sempre passeggiero; le verità che loro si lasciano sono eterne. L'aumento continuo di queste verità, scoperte dalla scienza, è la vera, la sola causa del progresso. E questa idea divenne il domma fondamentale del Buckle. L'intelligenza è la causa della libertà; la sorgente del benessere, del progresso, della felicità umana; i cultori della scienza sono i veri sacerdoti dell'umanità. Questa fede animò la sua vita e la sua eloquenza; formò la felicità sua e di colei che, solo per lui e per vedere il trionfo della fede che egli le aveva ispirata, non voleva abbandonare la terra.

Che cosa ha recato il più grave danno al progresso sociale? La persecuzione religiosa. Essa ha non solo torturato, bruciato centinaia di migliaia di vittime innocenti; ma ha creato un numero assai maggiore d'ipocriti, che, per salvare la vita, finsero di credere quello che non credevano, ed ha distrutto più volte la libertà della scienza e della coscienza. Chi erano i persecutori? Assai spesso

uomini buoni, che vivevano in un grande errore, pieni di sincera fede, persuasi di fare il bene, di salvare la società dalla rovina, dalla perdizione. Chi perseguitò più di tutti il Cristianesimo? Alcuni dei migliori imperatori, come Marco Aurelio e Giuliano, mentre alcuni dei più depravati, quali Commodo ed Eliogabalo, furono, al paragone, indulgenti e tolleranti, perchè della nuova fede non s'occuparono punto. Qui ci sarebbe da chiedere al Buckle: quali erano più colti, più intelligenti, i primi o i secondi? Ma egli si guarda bene dal fare a sè stesso questa importuna domanda, e prosegue: gli storici della più crudele Inquisizione nella Spagna sono più volte costretti a riconoscere che gl'inquisitori eran quasi tutti gente buona ed onesta. Anzi, osserva qui il nostro autore, era la loro bontà appunto che li rendeva così perniciosi. Se fossero stati dissoluti, venali, falsi o ambiziosi, ci sarebbe stato modo di renderli meno feroci. Le loro stesse passioni li avrebbero deviati qualche volta dal perseguitare; avrebbero aperto una via a poterli corrompere. Ma chi può mai fermare nella loro sanguinosa ferocia uomini profondamente disinteressati e convinti d'obbedire alla voce di Dio, torturandò, bruciando gli eretici? Che cosa si può immaginare di peggio? E che cosa potrà mai mettere un argine a tanta calamità? Non certo il miglioramento morale di uomini che già son buoni, e che anzi fanno il male in conseguenza della loro cieca bontà. Il rimedio sta solo nell'illuminare la loro intelligenza traviata,

nel far loro capire tutto il male che fanno senza sapere. La storia infatti ci dimostra che non fu la cresciuta virtù, ma il progresso della cultura ciò che rese per sempre impossibile la persecuzione religiosa.

Un'altra delle grandi calamità sociali è la guerra, nè il senso morale potè mai diminuirla. I barbari sanno bene il male che fanno ai loro vicini, ma ciò non impedisce mai che siano in continue lotte fra loro. L'invenzione della polvere ridusse la guerra ad un mestiere, e creò una classe militare contro cui s'oppose una classe intelligente, amica della scienza e della pace. E così a poco a poco la nazione in cui l'intelligenza ebbe più potere, maggiore autorità, fu quella che divenne più amica della pace. È inutile fermarsi qui a discutere la verità di queste osservazioni, e domandare se l'esistenza d'una classe militare non fece assai spesso nascere un bisogno artificiale di guerra, e chiedere anche, come mai un maggiore progresso nella scienza e nella civiltà abbia oggi condotta l'Europa al servizio militare obbligatorio, cioè ad armare di nuovo tutta la nazione? Potremmo anche ricordare che i Tedeschi, i quali sono gli autori di questo nuovo sistema militare, sostengono, invece, che quando tutta la nazione è obbligata a sopportare i pericoli e i mali della guerra, essa diviene di necessità più amica della pace. Osserveremo piuttosto che il Buckle ha ragione quando aggiunge che il vapore, le cresciute relazioni fra i popoli, e sopra tutto l'economia poli-

tica, dimostrando l'utilità e la necessità di queste relazioni, resero assai meno frequenti le guerre. Adamo Smith, egli dice, fu col suo libro sulla ricchezza delle nazioni, un grande apostolo di pace. Ed anche questo è vero, ed è certo un effetto della scienza.

In tutto ciò il Buckle ha per modo mescolato il vero col falso, che non è sempre troppo facile, nè giova poi molto il fermarsi lungamente a dividere l'uno dall'altro. Importa, invece, anche qui fermarsi a ricercare la sorgente principale e più generale de' suoi errori. Quando egli ci dice che la morale dei vari popoli, nei diversi tempi, è sempre la stessa, e che il figlio di un selvaggio ha le stesse attitudini morali del figlio d'un Francese o di un Inglese, l'errore è così evidente che non merita neppure d'essere confutato. Nondimeno egli vi persiste con una singolare tenacità, e ripete sempre che la differenza è solo fra gl'individui, come se le società non fossero composte d'individui, e non avessero con essi una stretta relazione. Il Buckle non seppe mai concepire la società come un organismo vivente, con una personalità, una coscienza, un carattere proprio. Pure noi non possiamo formarci un concetto chiaro d'un popolo, di un secolo, d'una società, se non ce li rappresentiamo sotto una forma umana. L'Italia del Cinquecento, l'Inghilterra del Seicento, la Francia del secolo decimottavo, sono per noi un mistero, se non arriviamo a capire prima che cosa furono l'Italiano, l'In-

glese, il Francese di quei tempi, anzi l'una cosa è poco meno che la traduzione, la spiegazione dell'altra. Questo è un processo naturale, spontaneo della nostra mente, tanto è poco rispondente al vero la distanza, quasi la contraddizione, che il Buckle vorrebbe vedere fra l'individuo e la società. Egli ha visto che c'è una differenza, dunque non c'è una relazione. E qui s'è ingannato. Come c'è diversità fra la morale degli individui, così ce n'è fra quella delle nazioni, le quali non si capisce perchè dovrebbero tanto differire per cultura e per intelligenza, tanto poco poi, anzi punto, per morale.

Ed il Buckle non si è contentato di separare affatto l'individuo dalla Società; ma ha voluto anche separare nell'individuo le qualità morali dalle intellettuali, per vedere in queste solamente la causa d'ogni benessere, d'ogni progresso. Veramente gli si potrebbe, per citar qualche esempio, chiedere: come mai l'Italia del Rinascimento era la più culta, la più intelligente nazione del mondo; maestra all'Europa nelle arti, nelle lettere e nelle scienze, e pure la più debole di tutte, condannata ad inevitabile decadenza, ad essere preda del primo venuto? Dove si troverà di ciò la causa principalissima, se non nella sua morale corruzione? Perchè la Grecia, tanto più culta e intelligente di Roma, era tanto più debole militarmente e politicamente? Il fatto è che il Buckle ha messo fra la morale e la intelligenza una divergenza che non esiste. L'uomo non sarebbe un essere morale, se non fosse un essere

razionale. La ragione ci fa vedere alcune verità che determinano un certo modo di condursi. Questa condotta, ripetendosi, diviene consuetudine; si trasmette per eredità, per educazione civile o religiosa, e forma il carattere individuale, il carattere nazionale, che sono il resultato d'un lungo processo intellettuale precedente, sono quasi intelligenza accumulata e trasformata. Questo carattere può trasmettersi e trovarsi poi anche in uomini di corta intelligenza. Molte volte in fatti avviene d'imbattersi in persone che hanno una grande finezza e squisitezza di sentire, che avvertono mirabilmente differenze morali di cui la loro intelligenza appena saprebbe render conto. E vi sono popoli disciplinati, onesti, che nelle lettere e nelle scienze vengono superati da altri indisciplinati e corrotti. Ciò non toglie però che il carattere morale, senza un lavoro intellettuale, non si potrebbe formare, e che sarebbe impossibile trovarlo in esseri irragionevoli. Una data quantità di moto si trasforma in una data quantità di calore e viceversa. Sarebbe assurdo negare ogni relazione che passa tra loro, come sarebbe assurdo negare ogni differenza. La meccanica e la teoria del calore sono due scienze assai diverse. Ma più strano ancora sarebbe, per negare il valore e gli effetti del calore, affaticarsi a provare che questi son solo e sempre effetti del moto. Ciò significherebbe volersi avvolgere in un grande equivoco di parole, ed è quello che ha fatto il Buckle nel caso di cui parliamo. Egli prima separa affatto il carat-

tere dalla intelligenza, e poi attribuisce a questa solamente tutto ciò che è conseguenza dell'elemento intellettuale, che forma parte costitutiva del carattere. Ma ciò non toglie che così gl'individui come i popoli possano avere più intelligenza che carattere o viceversa, e che questo abbia nella storia degl'individui e dei popoli un grandissimo valore. Spesso anzi vediamo l'intelligenza restare impotente per mancanza di carattere. Le più grandi scoperte scientifiche non si compierono mai senza abnegazione, senza perseveranza e forza di volontà. Una nazione assai culta e moralmente corrotta può giovare al progresso delle altre, senza salvare sè stessa dalla rovina, come avvenne all'Italia del Rinascimento. E ben a ragione, a questo proposito, il Mill osservò ancora, che « se le forze intellettuali portano nella società le conseguenze maggiori, non è perchè esse siano per sè stesse di gran lunga superiori alle altre, ma perchè operano sempre colle forze riunite di tutta la società ».

Nè poi è vero che le buone, le eroiche azioni siano sempre passaggiere, e non lascino traccia durevole, mentre le verità che si scoprono sono eterne. La memoria dei Trecento di Sparta non è tuttavia una fonte perenne di educazione e di patriottismo al genere umano? E quale non dovette essere l'effetto permanente del loro esempio sul carattere del popolo greco? Non diciamo noi tutti in Italia, che il sangue dei martiri fa germogliare la libertà? E non ne abbiamo avuto la prova? E se i Trecento

non avessero resistito, non sarebbe la Grecia stata invasa dalla società asiatica, e non se ne risentirebbero anche oggi le conseguenze lontane? Presto finisce la buona azione, e passa con essa il suo effetto più appariscente ed immediato; ma la forza misteriosa, che si svolge in colui che compie ed in colui che riceve il benefizio, non modifica in nulla mai il loro carattere, non si trasmette per eredità, in conseguenza dell'esempio dato? È proprio il caso di dire, che vi sono nella storia più misteri che non ne suppone la filosofia del Buckle. Ma non c'è da fermarlo mai nella sua via. Il progresso è per lui conseguenza della intelligenza, nasce solo dalle cognizioni, che vengono accumulate come si accumula la ricchezza. Egli non si arresta neppure ad osservare che c'è una grande differenza fra le merci accumulate in un magazzino, e le cognizioni aumentate nella nostra mente, la quale viene da esse e da altre condizioni sociali sostanzialmente ogni giorno modificata. E pure in queste modificazioni, delle quali il Buckle tiene così poco conto, sta la storia vera dell'uomo e della società. Senza rendersene conto, tutto diviene una serie di problemi inesplicabili.

Ed è ciò appunto che segue a lui assai spesso. Un popolo vive nella superstizione, la quale impedisce il progresso. Un bel giorno esso incomincia a dubitare, la potenza del clero diminuisce, la ragione è più libera, la scienza risorge ed accumula nuove cognizioni, il progresso va rapido. Ecco dimostrata da capo la verità della teoria. Ma non è dimostrato

nulla. Perchè quel popolo incominciò allora a dubitare a un tratto, ad entrare in una nuova disposizione d'animo? Questo è il problema, di cui non si dice una sola parola. Nulla è più singolare del capitolo sulle cause della rivoluzione francese. Tutto si riduce ad una storia dei progressi che fecero allora le scienze, specialmente le scienze naturali. Quasi che non si apparecchiasse invece una lotta gigantesca di passioni, di nuovi interessi, di tradizioni, di vecchie e nuove istituzioni. Eppure il fatto era noto ed il fenomeno già molte volte studiato. Ma il Buckle afferma, invece, che egli ha dato finalmente la sola, la vera spiegazione, e ciò in conseguenza del suo metodo scientifico, che solo conduce alla verità storica. — E come mai Galileo e tutta l'Accademia del Cimento non valsero in Italia, nel secolo XVII, a produrre nulla che pur da lontano somigliasse alla Rivoluzione? Mistero.

La formola sacramentale rimane sempre questa: il progresso risulta da tre cause, che in fondo si riducono ad una: dalle scoperte scientifiche e dalle cognizioni accumulate; dall'applicazione pratica di queste cognizioni; dalla loro diffusione. Dovendo scegliere un popolo, per studiare più particolarmente questa legge di progresso, il Buckle dice che, dopo avere nella Introduzione parlato di tutta l'Europa, si fermerà a fare la storia del popolo inglese, come il popolo tipo, quello in cui tutte le condizioni richieste si verificano a preferenza. La Germania, egli osserva (dimenticando quanto

colà più che in Inghilterra era diffusa allora l'istruzione elementare), è un paese in cui molte sono le cognizioni nelle classi elevate, ma poco diffuse nel popolo. Nell'America sono molto diffuse, ma non c'è una classe scientifica superiore, che le scopra e le accumuli. In Francia si trovano le due condizioni richieste, ma essa è troppo soggetta all'azione intellettuale dei popoli vicini, dai quali la sua cultura vien continuamente modificata. In Inghilterra invece lo spirito nazionale si svolge liberamente, secondo le proprie leggi, senza subire alcuna modificazione dall'estero. Per lungo tempo, egli aggiunge, gli stranieri venivano assai di rado nella nostra isola, e noi viaggiavamo il mondo solo per affari, senza avere alcuna intima relazione cogli altri popoli. È curioso qui l'osservare come il Guizot ed il Comte trovino non meno validi gli argomenti opposti, per dare il primato alla Francia, la quale, appunto perchè in relazione con tutti i popoli dell'Europa, è, secondo loro, il gran centro della civiltà. E quanto ai Tedeschi, essi appena mettono in discussione il loro primato nella civiltà europea, che chiamano addirittura cristiano-germanica. Noi possiamo abbandonare siffatte dispute, che hanno la loro sorgente nel patriottismo e non nella scienza, dinanzi alla quale il solo popolo tipo è l'umanità. Dobbiamo però notare che questa filosofia della storia non deve ancora aver raggiunto un gran rigore scientifico, se trova argomenti validi per sostenere così diverse opinioni. Certo l'isolamento

dell'Inghilterra, che in realtà ha largamente preso da tutti i popoli, da tutte le letterature e civiltà, è una esagerazione del Buckle. Non si capisce poi come nella storia di Francia egli faccia cominciare il progresso delle relazioni che essa ebbe coll'Inghilterra, mentre questa invece avrebbe cavato così gran benefizio dal non ricever nulla mai da nessuno, e come non veda che la civiltà, massime nell'Europa moderna, nasce dal mescolarsi dei popoli e delle idee, che ciascuno di essi assimila al suo carattere nazionale.

E qui il Buckle viene a combattere alcuni che chiama grandi pregiudizi, e assai diffusi. Moltissimi credono che causa principale di progresso siano le religioni, le letterature, i governi. Nessun errore maggiore di questo. Se la religione nasce spontanea in un popolo, essa è conseguenza, non causa della sua preesistente civiltà, e ne piglia la forma. Se invece è trasmessa da un popolo all'altro, è costretta allora a modificarsi per adattarsi alla nuova civiltà in cui entra. In India la religione fu un ammasso di brutali superstizioni, perchè così richiedeva quella società. Quando il Cristianesimo s'avanzò nell'Impero romano, s'alterò profondamente, accettando le forme e le superstizioni pagane, anche più contrarie alla sua natura, perchè doveva adattarsi, sottomettersi alla società in cui entrava. Quando più tardi la cultura dei popoli cristiani era cresciuta, la religione dovette modificarsi e venne la Riforma, che, fondata sul libero esame

e sulla tolleranza, smise molte delle vecchie superstizioni. Essa parve una causa, ma era invece una conseguenza della progredita civiltà. Infatti, penetrata nella Scozia, non potè impedire che quel popolo continuasse ad essere uno dei più superstiziosi, bigotti e intolleranti. Invece il Cattolicismo, rimasto in Francia, non potè impedire che i Francesi, più colti e civili, divenissero anche più tolleranti e meno superstiziosi degli Scozzesi.

Lo stesso può dirsi della letteratura, la quale non fa altro che dare una forma elegante, esteriore alle cognizioni esistenti nella società, e da esse riceve il proprio valore. Quando infatti la letteratura è superiore alle condizioni d'un popolo, non per questo le modifica punto. A che cosa valse agli uomini del Medio Evo, dal V al X secolo, la grande letteratura dei classici latini, che pure avevano dinanzi? Si può dire che se si fosse allora perduto l'alfabeto, sarebbe stato anche meglio, perchè si leggevano solo libri pieni delle più assurde favole e superstizioni. Ma se questo è vero, non si applica così alle lettere come alle scienze, e allora dove è più la vera causa del progresso? Qui anzi abbiamo la prova evidente che il Buckle, non tenendo conto del processo storico dello spirito umano e delle sue trasformazioni, riesce assai spesso a rovinar colle proprie mani l'edificio che ha costruito. Quando i Romani cominciarono la loro inevitabile decadenza, non avevano una grande coltura, che anzi per qualche tempo ancora continuò

a progredire? Senza ammettere che erano mutate le condizioni sociali, e con esse le condizioni morali del loro spirito, nulla si spiega.

Ma il Buckle va oltre e dice: quanto ai governi è anche più generale, non però meno errato il pregiudizio che attribuisce ad essi la causa principale del progresso, mentre invece il più delle volte riuscirono solo ad impedirlo. Un governo è anch'esso un resultato delle condizioni del paese, e nessuna grande riforma fu veramente opera propria dei governanti, che sono creature del loro tempo, obbediscono solo alla forza della pubblica opinione, creata dalla scienza. Le principali riforme furono opera dei grandi pensatori, che le resero necessarie, inevitabili, facendone sentire il bisogno nel paese, obbligando così i governi a proclamarle. Quante lodi non furono prodigate al governo inglese per l'abolizione delle leggi sui cereali? Eppure questa salutare riforma fu sanzionata da ministri che avevano passato la loro vita a combatterla, e dovettero finalmente cedere alla forza della pubblica opinione. Fu l'economia politica che dimostrò tutti i danni che recavano al commercio ed al benessere sociale le leggi sui cereali, le quali avevano portato un effetto contrario a quello per cui erano state proclamate. Quando questa convinzione divenne generale, allora il governo dovè piegarsi, e fu chiamato autore della riforma che non aveva potuto impedire. L'opera sua si ridusse a rimuovere finalmente quegli ostacoli al benessere, che esso solo

aveva creati. E tutte le grandi riforme non sono altro che remozioni di barriere, messe dai governi al naturale e libero svolgimento della società. Non si tratta mai di far nulla di nuovo, si tratta solo di demolire l'opera propria quasi sempre dannosa. Che cosa sono le libertà della stampa, della parola, del commercio, queste grandi riforme del nostro secolo, se non un restituire all'uomo i suoi più naturali diritti, che i governi gli avevano tolti col pretesto di proteggerlo? Le mille leggi per promuovere il commercio, servirono solo ad incepparlo per modo che non è assurdo l'affermare, che più d'una volta esso potè essere salvato solo dal contrabbando, grande calamità, la quale i governi avevano resa necessaria. Tutto il bene che essi possono fare si restringe, in sostanza, al mantenimento dell'ordine, ad impedire che i potenti opprimano i deboli. Ciò è molto, di certo, ma altro non possono. Farli autori di civiltà e di progresso è assurdo. Vollero proteggere le verità religiose, e lasciarono sulla terra centinaia di migliaia di vittime, crearono milioni d'ipocriti. Fecero leggi contro l'usura, e riuscirono solo a far crescere l'interesse sul capitale imprestato. Vollero proteggere il commercio e lo rovinarono. Posero tasse sulla comunicazione delle idee e del pensiero. Tutto ciò che ora si chiede da loro è che disfacciano l'opera edificata dai loro predecessori. E debbono farlo, perchè la scienza s'è ormai impadronita della pubblica opinione, e non si può più resistere alla forza del vero.

Ogni volta che il Buckle entra su questo argomento, principalissimo nella sua opera, la potenza cioè della scienza e della libertà individuale, il suo animo s'esalta, la sua eloquenza cresce, le migliori qualità del suo ingegno e del suo animo risplendono. L'esagerazione però non scomparisce mai del tutto. Egli non crede che la protezione dei governi alle lettere ed alle scienze abbia fatto o possa mai fare altro che male. La produzione letteraria e scientifica deve essere determinata dal bisogno, dalla richiesta che ne fa la società. Aumentarla artificialmente sarebbe come aumentare le botteghe di macellaio, senza potere aumentare il numero di coloro che hanno bisogno della carne. Ma non s'è mai saputo che un aumento di verità faccia indigestione, o che non possa giovare ai posteri, agli altri popoli vicini, se non sanno valersene coloro in mezzo a cui esse furono trovate. E dire oggi che l'opera dei governi è stata e sarà sempre dannosa alle lettere ed alle scienze, e che per esse non debbono far nulla, neppur per le scienze naturali, nessuno certo vorrà crederlo.

Forse se il Buckle avesse avuto lunga vita, avrebbe dalla storia contemporanea appreso che l'uomo, abbandonato a sè stesso, è capace non solo di molto bene, ma anche di molto male. Avrebbe visto che dalla libera iniziativa individuale, invece dell'armonia economica, possono nascere anche la Comune, l'Internazionalismo, l'anarchia, il caos sociale, e che in questi casi l'opera dei go-

verni non solo non è dannosa, ma è la sola capace di rimettere la società in condizioni normali. E di ciò si sarebbe anche più facilmente persuaso, vedendo come lo stesso governo del suo paese si trovò costretto a mutare strada, intervenendo, costringendo, proteggendo con la istruzione obbligatoria, con le leggi sociali, con le leggi agrarie ed altre non poche, che le teorie ancora prevalenti condannavano, e la pratica esperienza rendeva necessarie. Ma forse la Provvidenza gli fu pietosa, perchè quando egli di ciò si fosse persuaso, avrebbe visto mancar la base al suo edifizio, e avrebbe capito quanto v'era di effimero nella prodigiosa popolarità che allora godeva.

Dire che le religioni, le letterature, i governi sono il resultato delle condizioni sociali d'un popolo, non significa punto che, una volta sorti, non possano esercitare alcuna benefica azione sul popolo da cui sono nati. E chi ci dice che le leggi le quali oggi si debbono demolire perchè dannose, furon sempre tali? La storia non ci dimostra invece che le migliori istituzioni, le leggi più opportune furono assai spesso causa di uno stato progredito di società, il quale, per progredire ancora di più, ebbe poi bisogno di demolire quelle leggi e quelle istituzioni appunto di cui era stato necessaria conseguenza? Una tariffa doganale può proteggere un'industria e farla prosperare. Ma quando questa sarà vigorosa in modo da poter competere con tutti i vicini, la protezione diverrà dannosa, e bisognerà

sopprimerla, perchè non manchi ogni stimolo alla privata iniziativa.

La letteratura è conseguenza dello stato sociale, si vale delle idee che già trova esistenti nella società, ed alle quali dà nuova forma. E sia pure. Ma dire che perciò essa nulla produce e nulla efficacemente opera, è un altro errore e non dei meno gravi. Come il Buckle ha diviso la morale della scienza per dar tutto il merito a questa, così ha diviso la riflessione dalla immaginazione, per negare alla poesia, all'arte ogni efficace azione sull'incivilimento. Ma l'immaginazione e la riflessione sono due lati della medesima intelligenza, e del pari necessarie alla sua esistenza. E più d'una volta è stato osservato, e fra gli altri anche dal Buckle, che a creare alcune scienze si richiese una forza d'immaginazione poco minore di quella che venne adoperata a comporre l'*Iliade* e l'*Odissea*. Non è opinione universale dei dotti, che, a formare l'educazione d'un uomo di scienza, nulla valga quanto un buon tirocinio classico? La letteratura stimola, aumenta, produce qualche volta la forza intellettiva e creatrice di cui la scienza ha bisogno. Ed in ogni caso non doveva sfuggire al Buckle, che alla diffusione delle conoscenze, tanto secondo lui necessaria al progresso, nulla può al pari della letteratura contribuire. Tener così poco conto delle lettere, e non parlare punto dell'arte in una storia della civiltà, dimostra che il Buckle non aveva un chiaro concetto nè dello spirito umano, nè della vera natura della società.

E così noi siamo sempre alla medesima conclusione. L'uomo è separato dalla natura e messo in opposizione con essa, l'individuo è separato affatto dalla società, la morale dalla intelligenza, l'immaginazione dalla riflessione, mentre la storia dell'uomo e della società risulta dall'armonica unione di questi elementi, dall'azione e reazione continua degli uni sugli altri. Tutti gli studi di scienze storiche e morali si fanno per conoscere che cosa è l'uomo, secondo quali leggi si trasforma, si modifica, ed il Buckle, invece, dopo aver decomposto l'uomo e la società nei loro elementi, si occupa solo del modo in cui le cognizioni si producono, s'accumulano, si propagano, quasi fossero una merce che s'importa e che si esporta; quasi che la società potesse continuamente progredire senza che progredissero del pari la morale, l'intelligenza, tutto l'essere dell'uomo, quasi che c'importasse tanto conoscere la storia del passato e le sue leggi, se non servissero a farci conoscere il più grande prodotto di questa storia, che è appunto l'uomo.

Tale è il libro del Buckle. Certamente è uno spettacolo doloroso vedere un uomo che, dopo aver lottato eroicamente contro mille ostacoli, incomincia con febbrile entusiasmo ad innalzare un edifizio colossale, e quando al suo entusiasmo sembra rispondere l'entusiasmo del mondo civile, cade esausto dal lavoro e dal dolore, e su di lui precipita subito una parte non piccola della gigantesca mole che aveva innalzata. Rimane tuttavia eterna la memoria

del suo purissimo amore al vero ed alla libertà, della sua straordinaria fermezza di volontà. E queste sue doti morali traspariscono nel libro, il quale resterà perciò sempre un mirabile esempio di perseveranza, di lavoro e di eloquenza, quantunque sulle basi che l'autore ha poste, non si potrà mai innalzare alcun solido edifizio. Esso è quasi una protesta permanente contro l'errore d'aver voluto troppo esaltare l'intelligenza, a spese di quel carattere morale che costituiva la miglior parte del suo autore, come costituisce la miglior parte del genere umano.

JOHN ADDINGTON SYMONDS

ED IL SUO LIBRO

SULLA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA [1]

Negli anni decorsi il signor Symonds pubblicò tre volumi sul nostro Rinascimento.[2] Essi trattavano la storia politica, la storia degli eruditi e quella delle arti belle. Il signor E. Masi li fece conoscere al pubblico italiano con un suo eloquente articolo nella *Rassegna Settimanale*. Ora lo stesso autore ha messo termine alla sua grande opera, con altri due volumi,[3] che ci danno una storia critica della letteratura italiana nel Rinascimento. E di essi vogliamo qui dare qualche cenno, per invogliare i lettori italiani a studiarli. Non speriamo certo di poter dare adesso un'adeguata idea di questa storia. Bisognerebbe esaminarla a parte a parte, capitolo per capitolo, discutendo su tutti i grandi

---

[1] Pubblicato nella *Nuova Antologia* di Roma, 15 marzo 1882.

[2] *Renaissance in Italy: The Age of despots; The revival of Learning; The fine Arts.* London, Smith Elder and C.°, 1875-77.

[3] *Italian Literature*, 1881.

autori che esamina, sulle infinite questioni che solleva ad ogni piè sospinto. Ed a ciò non avremmo nè lo spazio nè il tempo necessario. Ci contenteremo dunque di alcune osservazioni.

E prima di tutto vogliam dire, che sarebbe oggi assai difficile trovare uno straniero 'il quale avesse tutte le doti e le cognizioni che ha il signor Symonds, per trattare convenientemente il soggetto di cui discorrono questi due volumi. Egli non è solo un critico dottissimo, ma è ancora un poeta; possiede una vasta conoscenza della nostra lingua; ammira i nostri scrittori con l'entusiasmo di un artista. I suoi versi, assai lodati in Inghilterra; la traduzione da lui pubblicata nel 1878 dei sonetti di Michelangelo e del Campanella; le varie traduzioni che, anche in questi volumi, ci dà dei nostri antichi poeti, fanno fede di quanto diciamo. Conosce inoltre, non solo le lingue e le letterature antiche, ma anche le moderne; sicchè non gli è sfuggita nessuna delle più recenti indagini, fatte in Italia e fuori, sulla storia della nostra lingua e della nostra letteratura. Se a tutto ciò si aggiunge la conoscenza della storia politica e delle arti belle nel Rinascimento, si capirà di leggieri come tutto ciò debba dare ai suoi giudizii letterari, un grande valore, una grande indipendenza.

Non è quindi maraviglia che il signor Symonds sia riuscito a scrivere un libro utilissimo agl'Inglesi, utile ancora agl'Italiani. Gl'Inglesi, che da qualche tempo trascurano assai lo studio della no-

stra letteratura, sono ora messi in grado di conoscere le grandi ricerche, i molti studi fatti recentemente su di essa. Gl'Italiani vi troveranno forse trattate un po'troppo distesamente alcune questioni, alcuni argomenti che sono fra noi più noti e familiari; ma vi troveranno anche le opere dei nostri grandi scrittori esaminate, giudicate da uno straniero competentissimo, il quale parte da altri principii, ed ha dinanzi a sè ideali diversi dai nostri. Vi sono opere ed autori che furono dai critici e storici italiani troppo spesso trascurati; su di essi uno straniero come il signor Symonds si ferma naturalmente, e vi richiama la nostra attenzione. Noi siamo qualche volta inceppati da giudizi tradizionali, dai quali con difficoltà ci liberiamo del tutto, anche quando cominciamo a persuaderci che sono errati. Ci giova allora assai ascoltare il linguaggio d'uno che vive in un mondo diverso dal nostro, che ebbe un'altra educazione intellettuale, che se ha pregiudizii nazionali (e chi mai non ne ha?) essi sono certo diversi dai nostri.

I primi due capitoli discorrono brevemente delle origini della lingua e letteratura italiana, fermandosi principalmente sugli scrittori del Trecento. Qui l'autore mostra di conoscere gli studi e le ricerche dell'Ascoli, del D'Ancona, del Bartoli, del Carducci, del Caix, del D'Ovidio, del Monaci e di tutti i nostri migliori. Non può tuttavia dare al vastissimo tema sufficiente estensione, perchè deve affrettarsi ad entrare nell'argomento che è proprio del

libro. Col terzo capitolo infatti egli incomincia a parlare della letteratura italiana nel secolo XV, non potendosi occupare degli eruditi, ai quali aveva già dedicato un intero volume. Ci parla invece a lungo delle varie opere, che in questo periodo di transizione dimostrano gli sforzi fatti per ritornare in onore la lingua nazionale. Fra gli altri un posto notevolissimo è naturalmente dato a L. B. Alberti. Il signor Symonds parla della vita, delle opere, del carattere di lui e discute assai minutamente anche la questione relativa al vero autore del *Governo della famiglia*, che alcuni attribuiscono a L. B. Alberti, altri al Pandolfini. In favore di quest'ultimo ha recentemente scritto un buon lavoro il prof. Virginio Cortesi, a cui il Symonds fa molti elogi, senza però volersi ancora decidere ad una conclusione definitiva.

In questo medesimo capitolo v'è pure un esame assai minuto d'un libro singolarissimo, di cui le nostre storie letterarie ricordano poco più che il nome: *Hypnerotomachia Poliphili*. È una specie di stranissimo romanzo allegorico, scritto a Treviso dal domenicano Francesco Colonna nel 1467, in un italiano latinizzato, e di tanto in tanto con parole greche ed ebraiche. Incomincia, descrivendo l'aurora con periodi come questi: « Phoebo in quel hora manando, che la fronte di Mantua Leucothea candidava, fora già dalle oceane unde, le volubile rote sospese non dimostrava. Ma sedulo cum gli suoi volucri caballi Pyroo primo et Eoo alquanto

apparendo ad dipingere le lycophe quadrige della figliola di vermiglianti rose, velocissimo inseguentila, non dimorava, ecc. ecc. » Tradotto più volte, stampato con eleganza e con belle incisioni in legno, fu molto letto, ma venne poi totalmente dimenticato, fino a che i Tedeschi e gl'Inglesi non rivolsero di nuovo ad esso la loro attenzione. Senza alcun valore letterario, è un monumento storico importante a conoscere la strana mescolanza d'idee che s'era formata nel secolo XV, a far vedere sino a qual punto gli eruditi più volgari avevano, fuori di Toscana, preteso di minacciare l'esistenza stessa della lingua italiana. In questo libro, dice il Symonds, si riflette come in uno specchio un lato del primo Rinascimento. Lo stesso dicono altri in Germania. Non sarebbe forse inopportuno che la questione venisse presa in esame più minuto anche fra di noi.

Il quarto e quinto capitolo contengono un ampio, minuto e fedele esame delle varie forme di poesia popolare nel secolo XV, e delle *Sacre Rappresentazioni.* L'autore naturalmente si vale moltissimo dei nostri migliori, come il Carducci, il Bartoli, il Rajna, il D'Ancona ed altri, che hanno fatto vaste e fortunate ricerche su questo soggetto. Egli è però dei primi che abbia dato il resultato di tali ricerche in una storia della letteratura.

Il sesto e settimo capitolo parlano di Lorenzo de'Medici, del Poliziano, del Pulci, del Boiardo e dei loro contemporanei. Qui non solo troviamo la

solita conoscenza dei lavori del Rajna, del De Sanctis, del Carducci, dello Zumbini, ecc.; ma il Symonds ci dà, anche più del solito, un esame critico ed estetico suo proprio degli autori, e dimostra che lungo studio di essi egli abbia fatto. Le sue osservazioni nel mettere in rilievo le diverse qualità poetiche degli scrittori, l'indole propria del loro stile, ed i veri pregi delle loro opere, sono spesso acutissime e nuove, e non sono di seconda mano.

I capitoli ottavo e nono trattano dell'Ariosto, di cui è narrata la vita e son prese in esame le opere. La parte principale è naturalmente dedicata all'*Orlando Furioso*. Il sig. Symonds lo esamina a lungo, sotto ogni aspetto, e fa una serie di osservazioni giuste e sottili, animato da un vero entusiasmo per le facoltà poetiche del gran Ferrarese. Lo dichiara un impareggiabile pittore, e dimostra con molti esempi e bene scelti, la ricchezza inesauribile dei colori della sua tavolozza. « L'Ariosto, « egli dice », ci descrive mille volte duelli, battaglie, tempeste, innamoramenti, senza una sola volta ripetersi. È sempre un'immagine nuova quella che passa nella camera oscura del suo cervello, e viene fotografata, colorita, animata. La fantastica struttura del *Furioso*, egli aggiunge, ha una solidità filosofica. Nell'apparenza esso è un libro di racconti per bambini, in realtà è una miniera inesausta di esperienza e di profonda sapienza, il prodotto d'un sano e vigoroso intelletto. Il poeta ha una cono-

scenza pratica, concreta dei caratteri umani, delle passioni, delle azioni e dei loro motivi. Qualche volta condensa la sua filosofia della vita in brevi saggi, che pone come prefazione ai suoi Canti, introducendoci così, per mezzo d'un solido vestibolo, nei palazzi incantati della sua poetica narrazione. Il merito di questi discorsi consiste non tanto nella profondità, quanto nella verità loro » (vol. II, pag. 18-22). E queste non sono semplici asserzioni del critico, perchè egli le dimostra con esempi, con citazioni, riportando le ottave dell'Ariosto.

Il capitolo decimo tratta delle Novelle, delle quali l'autore esamina il valore letterario, sociale e storico; giacchè egli non perde mai di vista, che scopo principale della sua opera è sempre questo: arrivare, con un esame della politica, dell'arte e della letteratura italiana, ad una vera conoscenza dello spirito e del valore del Rinascimento.

Il capitolo undecimo discorre delle origini del nostro teatro, rendendo conto delle poche tragedie, delle molte commedie scritte in quel tempo, ricercando le cagioni per le quali noi non avemmo un vero teatro nazionale. Per arrivare alla creazione del dramma nazionale occorrono, secondo il Symonds, tre condizioni, che furono concesse alla Grecia ed all'Inghilterra, negate all'Italia. « Un pubblico libero, composto non di cortigiani e di dotti, ma d'uomini d'ogni classe; un pubblico che rappresenti tutta la nazione, e col quale il paese si senta in relazione intima. Un gran centro di vita sociale,

come Atene, Parigi o Londra, in cui batta il cuore d'una intera nazione, che abbia in esso il cervello sempre operoso. Un'agitazione di tutto un popolo per qualche grande impresa, come la guerra persiana o la lotta per la Riforma, la quale lo unisca in una comune coscienza di eroismo. In Italia non vi fu quel pubblico, non una grande metropoli, non agitazione del popolo per una eroica impresa contro forze nemiche. Le classi educate erano veramente consapevoli della loro unità intellettuale, ma non avevano nessun punto di ritrovo in alcuna città, dove si potesse svolgere il loro teatro sull'unico principio allora possibile, quello della erudizione. E ciò che è peggio, non c'era alcun entusiasmo morale, religioso o politico da cui il dramma potesse nascere » (vol. II, pag. 113-14). E qui l'autore si ferma a parlare della corruzione italiana, e cerca dimostrare che il genio italiano è negato al vero sentimento tragico, perchè prende la vita troppo leggermente, superficialmente. « Può essere pate-« tico, grazioso, raffinato, elevato, commovente, « burlesco, riflessivo, raggiante, inventivo, imma-« ginativo, ogni cosa; non però severo, passionato, « tragico nel vero senso eroico » (vol. II, pag. 114).

La questione è troppo vasta, per essere esaminata pienamente in questo luogo. Noi torneremo fra poco sull'ultima osservazione, che l'autore ripete altrove. Ci permettiamo solo di notare fin d'ora che se veramente il genio italiano fosse per sua propria natura negato al dramma, allora non ci

pare che occorrerebbero altre spiegazioni a mettere in chiaro le ragioni per le quali noi non abbiamo avuto un teatro nazionale. Non sappiamo se possa dirsi che l'Italia non ebbe nessun gran centro intellettuale e nazionale, *no meeting-point*. Grandi centri erano Firenze e Roma. In Firenze si potè creare una letteratura che s'irradiò su tutta la nazione. Vi fu un momento in cui la piccola capitale della Toscana pareva il centro intellettuale dell'Italia e dell'Europa, un punto di luce che illuminava il mondo. E se, come dice il Symonds, l'erudizione era allora il solo principio su cui il teatro poteva fondarsi in Italia, non sarebbe questa una delle ragioni per le quali esso non riuscì ad essere allora nazionale e spontaneo? Ma è inutile fermarsi a discutere una così grave questione, quando non c'è lo spazio per trattarla ampiamente.

I capitoli dodicesimo e tredicesimo discorrono della poesia pastorale e didattica, di molti scrittori del Cinquecento, come il Casa, il Castiglione, il Bembo ed altri, che il signor Symonds chiama puristi.

Il capitolo decimoquarto espone a lungo la storia della nostra poesia burlesca, fermandosi particolarmente sul Berni, di cui è messo in luce il genio comico, la grande spontaneità e la varia ricchezza della lingua. C'è inoltre un ampio saggio sulla poesia maccaranica e sul Folengo, del quale è molto bene giudicato il valore, ed è inoltre determinato con grande precisione il genere della sua poesia.

Migliore di tutti i capitoli è forse quello che segue su Pietro Aretino. Anche dopo ciò che ne fu scritto in Francia, dopo ciò che ne ha scritto fra noi il De Sanctis, si leggono con grandissimo piacere le pagine spontanee, vivaci, eloquenti del sig. Symonds. Egli descrive il carattere detestabile e spregevole di questo condottiere della penna, di questo Borgia della letteratura, come fu chiamato. Ne racconta la vita avventurosa, lo pone in mezzo alla società italiana di quel tempo, nelle corti dei principi stranieri, e ci fa vedere come era da tutti ammirato, lodato, corteggiato, temuto e detestato. Espone i difetti, la immoralità delle sue opere e la loro grandissima popolarità. E spiega questo strano fenomeno, dimostrandoci come l'Aretino si trovava per molti lati in armonia colla società in cui viveva; aveva un vero, un grande amore dell'arte, e lasciò la propria impronta nel suo stile. Nemico dichiarato di ogni pedanteria, voleva scrivere come parlava, e raggiunse così una grandissima spontaneità, che faceva contrasto con le imitazioni ciceroniane di molti cinquecentisti, e che, unita ad una singolare fecondità, fu causa della sua prodigiosa fortuna letteraria, e gli dette un posto non dimenticabile fra gli uomini del suo tempo.

Il capitolo decimosesto, che è il penultimo, e non ci pare dei meglio riusciti, tratta degli storici e dei filosofi. L'autore si è qui trovato di fronte ad una gravissima difficoltà. Del Guicciardini e del Machiavelli, che hanno un così gran posto nella

letteratura del secolo XVI, e anche di moltissimi altri storici, aveva parlato a lungo nel volume in cui narrò la storia politica. Tacerne ora non era possibile, nè era possibile parlarne senza ripetersi. Fu quindi necessario ricorrere all'espediente di completare ciò che aveva detto altrove, e di estendersi invece a parlare dei filosofi del Rinascimento. Così fu composto questo capitolo degli storici e dei filosofi, nel quale l'autore ci parla lungamente del Pomponaccio, valendosi molto dell'opera del prof. Fiorentino, e ci parla anche del Bruno, del Campanella e di altri. Ma per quanto si possa trovar molta relazione tra gli storici ed i filosofi del Rinascimento, i primi avrebbero qui avuto bisogno di più ampia trattazione, i secondi formano in ogni caso una famiglia a parte, ed hanno altri antecedenti, altre conseguenze. Oltre di che, pensatori come il Campanella ed il Bruno ci conducono in un periodo posteriore della nostra storia e della nostra letteratura. — L'opera finisce con una conclusione che epiloga il concetto del sig. Symonds intorno al Rinascimento.

Da quanto abbiamo detto finora chiaro apparisce che, se questa storia della letteratura si esamina senza tener conto dei volumi precedenti di tutta l'opera sul Rinascimento, vi si trovano parecchie lacune, e vi sono osservazioni da fare sulla distribuzione della materia. La parte che tratta delle origini e del Trecento è troppo breve, se si fa cominciare il Rinascimento col primo sorgere

della nostra letteratura, è troppo lunga se il Rinascimento comincia colle opere latine del Petrarca. Il non parlare degli eruditi del secolo XV sopprime un anello essenziale nella catena dei fatti che costituiscono questa storia. Il dare così piccolo posto agli storici ed ai politici è un'altra lacuna. Ma se si pensa che di questi ultimi scrittori il signor Symonds aveva già parlato nel volume della storia politica, e che un intero volume era stato da lui dedicato agli eruditi, allora si vedrà che, riunendo le varie parti dell'opera, le lacune scompariscono quasi tutte.

Sembra che l'autore, procedendo nel suo lavoro, sia stato qualche volta condotto ad alterarne il disegno primitivo. Seguendolo fedelmente, egli avrebbe dovuto in questi due volumi parlar solo della letteratura italiana che fiorì dopo degli eruditi, dal 1453 al 1527. Ma già nel volume sulle Arti Belle gli era riuscito impossibile tacere delle scuole e degli artisti più antichi, e cominciò da Giotto, per arrivare sino a Michelangelo, perchè le varie scuole si connettevano troppo strettamente fra di loro. E così si è qui dovuto avvedere che, senza un'idea esatta delle origini e della letteratura del Trecento, gli riusciva difficile far comprendere il Cinquecento. Oltre di ciò le molte ricerche fatte recentemente in Italia sui primi secoli, avevano dato un nuovo aspetto a tutta la nostra storia letteraria, e queste ricerche erano affatto sconosciute in Inghilterra. Così egli s'è trovato quasi costretto a dare un passo

indietro. L'ordinamento materiale del lavoro, la sua armonia esteriore possono averne sofferto; ma ne è cresciuta invece l'utilità pratica pei suoi connazionali. Il signor Symonds riconosce egli stesso le difficoltà cui è, per tutto ciò, andato incontro, e cerca giustificare la via che ha tenuta. Nel periodo delle origini, egli dice, la letteratura italiana fu formata; in quello degli Umanisti, un nuovo elemento intervenne; dalla metà del secolo XV al 1530 abbiamo l'età dell'oro del Rinascimento. Questi tre periodi si connettono così strettamente, che è impossibile conoscere l'ultimo senza conoscere anche i precedenti. Comunque sia di ciò, egli ha, secondo noi, fatto assai bene fermandosi al 1530 o poco dopo, ed escludendo il Tasso dal Rinascimento propriamente detto. L'aver voluto mettere questo poeta accanto all'Ariosto, come se appartenessero alla medesima scuola, o almeno allo stesso periodo letterario, fu cagione di molti giudizi errati. L'Ariosto visse tutto nel mondo sereno dell'arte, nella beata contemplazione del bello, in mezzo all'indifferenza religiosa propria del Rinascimento. Il Tasso visse invece quando la Riforma trionfante in Germania mutava la faccia del mondo, ed obbligava la Chiesa cattolica a modificarsi, a correggersi ed a lottare contro il nemico minaccioso che si avanzava. Egli non avrebbe osato mai parlare dei papi come ne parlò l'Ariosto, come fecero tanti nostri scrittori del Rinascimento. Venne anzi tormentato da continui scrupoli religiosi, che furono non ultima fra

le cagioni della sua pazzia. Tali scrupoli non avrebbero mai potuto tormentar l'Ariosto. Ma se dal Rinascimento si esclude il Tasso, non crediamo che vi si possano includere il Bruno ed il Campanella.

Se guardiamo ora questi due volumi nel loro insieme, dobbiamo ripetere quello che dicemmo in principio. L'autore ha una vasta conoscenza del soggetto che tratta, e di tutto quello che su di esso fu scritto. Egli ha compreso che il Rinascimento italiano, per mezzo dello studio dei Greci e dei Romani è tornato alla realtà, alla natura, alla verità, con un sentimento squisito del bello, sopra tutto del bello plastico, e così ha liberato lo spirito umano da ogni misticismo, da ogni scolastica astrazione medioevale, ed ha aperta la via al pensiero moderno. Il sig. Symonds, essendo critico ed artista nello stesso tempo, ha potuto dimostrare tutto ciò con molta evidenza.

Ma qui si presenta una obbiezione che dobbiamo esporre, anche per dare un'idea più compiuta del libro. Occupato lungamente a studiare quella che chiama l'età dell'oro del Rinascimento, sebbene di tanto in tanto ne guardi anche le origini e le conseguenze, il sig. Symonds sembra qualche volta dimenticare che essa è *un* periodo della letteratura e dell'arte italiana, ed anche un periodo necessario nella storia della letteratura in Europa. Allora il Rinascimento gli apparisce invece come la manifestazione compiuta di tutte le qualità e di tutti i difetti dello spirito e del carattere italiano. Tutto

ciò che gli Italiani sono o possono essere si ritrova per lui in questa letteratura, e di qui deriva la sua storica importanza. « Gl'Italiani non furono mai veramente essi fino a che non vennero in contatto coll'antichità. Questo rese il Rinascimento dei classici un fatto nazionale, patriottico, drammatico. Altrove tutto ciò avrebbe avuto solo un interesse antiquario » (II, 505).

Non v'ha dubbio che nessuno poteva meglio degl'Italiani compiere questo lavoro, e ciò per le ragioni addotte dal sig. Symonds. Ma il ritorno ai classici non fu solo un bisogno nazionale, fu anche un fatto, un bisogno dello spirito umano, che solo per questa via poteva allora uscire dal Medio Evo. E perciò si chiamò Umanesimo. Se non vi fossero allora stati gl'Italiani, certo è che gl'Inglesi, i Tedeschi o i Francesi avrebbero dovuto prendere la medesima via. E questo solamente spiega come mai il moto da noi iniziato si diffuse così rapidamente in tutta l'Europa, e spiega ancora come mai l'Umanesimo, sopravvissuto al secolo XV, persista anche oggi ad essere un elemento sostanziale nella cultura e nella educazione dei popoli moderni.

« La letteratura italiana », dice altrove il signor Symonds, « si contenta della bella forma e finezza d'esecuzione; è incapace d'ogni misticismo, d'ogni romanticismo, d'ogni senso dell'infinito; cerca solo la bellezza sensibile. Ciò gl'Italiani fecero in un modo insuperabile, impareggiabile; ma i confini di quest'arte sono i confini stessi del loro spirito. Le

loro Sacre Rappresentazioni escludono ogni elemento di mistero o di magìa; riducono tutto a prosa, senza arrivar mai al midollo del mito, senza penetrar mai nella profondità dei caratteri. I più maravigliosi racconti dell'Oriente e del Nord assumono subito l'apparenza di fatti della vita ordinaria. La loro bellezza svanisce, la loro ricchezza si esaurisce, ogni ombra di fantastico misticismo si dilegua. Non rimane che l'arido scheletro d'una novella. Tutto questo prova, se pur v'è bisogno di prova, che l'immaginazione italiana non è, nel più alto senso della parola, romantica e fantastica; non arriva col simbolo, colla visione a penetrare nella profondità della natura umana o della natura impersonale. Il senso dell'infinito che dà valore alle produzioni della fantasia nordica è qui sconosciuto. Perfino il diavolo diventa prosaico. La natura esteriore non ha uno spirito interiore che l'anima. La Musa dei Latini non fu mai capace di evocare la forma del mito nei tempi antichi o nei moderni. Questo li rese anche incapaci di comprendere l'architettura gotica » (I, 343-5).

Non neghiamo che in tutto ciò sia molto di vero, quando si tratti di definire le condizioni in cui lo spirito italiano si trovava nella seconda metà del secolo XV, e nei primi decenni del secolo XVI. Ma dubitiamo che l'autore abbia ugualmente ragione, quando vuol generalizzare e dire che in questi confini si rinchiudono tutte le forme dell'attività intellettuale, tutte le facoltà morali dello spirito ita-

liano. Non vogliamo qui discutere una teoria iniziata in Germania, e fondata colà sopra uno speciale concetto di quel che furono gli antichi Romani, sopra un giudizio poco benevolo dei difetti e delle colpe che ebbero gl'Italiani moderni. Stando per ora al Rinascimento, diremo solo che all'entrata ed all'uscita di esso, noi troviamo due grandi, colossali figure, che dello spirito italiano sono la più compiuta personificazione, la più larga manifestazione: — Dante e Michelangiolo. Concedendo un valore assoluto alla teoria del signor Symonds, essi resterebbero inesplicabili del pari, perchè nelle loro opere si ritrova appunto tutto ciò che egli dice mancare sostanzialmente agl'Italiani. A Dante ed a Michelangelo nessuno, e meno di tutti il sig. Symonds, può negar senso dell'infinito e del tragico, potenza drammatica, coscienza profonda della serietà della vita, e neppure ciò che egli chiama fantastico e romantico. Nè varrebbe il dire che essi sono eccezioni. I grandi uomini sono eccezioni solamente in quanto superano i connazionali in mezzo ai quali nascono; ma li rappresentano, li personificano e meglio degli altri ne rivelano il carattere e l'ingegno. Tanto varrebbe dire che sono eccezioni Omero in Grecia, lo Shakspeare in Inghilterra. Dall'opera stessa del signor Symonds apparisce che tutta la storia dell'arte italiana è un continuo lavoro, il quale apparecchia la venuta inevitabile, fatale di Michelangiolo.

In sostanza gl'Italiani del Rinascimento ci liberarono dalle fantastiche, mistiche incertezze e

confusioni del Medio Evo, invitando i loro contemporanei a riconoscere la santità della natura, il valore della realtà; a volgere lo sguardo dal cielo alla terra. Ed è certo che, mentre guardavano in terra, non potevano contemplare il cielo. Ma ciò non prova che il loro occhio era cieco alla luce del sole, e molto meno che sia incapace di mai ammirarla il popolo italiano. Quando esso ebbe esaminata e studiata la natura, quando l'ebbe fatta intendere a tutti, allora solamente fu possibile rivolgersi di nuovo ad un altro ideale, esprimere il sentimento dell'infinito, i conflitti del dramma e della tragedia, senza più ricadere nelle incertezze fantastiche, nelle confusioni scolastiche. Gl'Italiani del Rinascimento, è ben vero, non poterono, per mille ragioni che qui non v'è luogo a discutere, creare un dramma nazionale. Ma si può dubitare che il Chauccer, lo Shakspeare, il dramma e la letteratura inglese sarebbero mai stati quello che furono, senza l'opera che, dal Boccaccio in poi, fu iniziata e compiuta dagl'Italiani.

Bisogna però dire che il signor Symonds, nella sua conclusione, riconosce che il Rinascimento fu una preparazione necessaria al periodo storico della Riforma. Ed aggiunge che un popolo il quale aveva fatto tutto quello che fecero allora gl'Italiani, avrebbe certamente, quando fosse stato lasciato a sè stesso, saputo trovare il modo di risorgere dalla corruzione morale in cui era caduto, ed inalzarsi colla sua letteratura alla contemplazione di più alti

ideali, ad un più serio concetto della vita. Ma non fu lasciato a sé stesso, l'Europa gli si precipitò sopra e l'oppresse nel momento più decisivo. E noi possiamo in ciò essere pienamente d'accordo col signor Symonds. Ci sembra però che le sue premesse non sempre portino ad una tale conclusione.

Se egli avesse tenuto sempre presente ciò che dice in alcuni punti della conclusione, e si fosse mostrato costantemente convinto che, come la pittura e la scultura del secolo XV furono un apparecchio necessario a Raffaello ed a Michelangiolo, così la letteratura del Rinascimento fu un apparecchio ad una forma più moderna, forse sarebbe stato meno severo con alcuni di coloro, senza i quali l'espressione concreta e determinata di sentimenti più elevati, sarebbe riuscita impossibile o certo assai più difficile ai popoli moderni. E forse anche, quando questi sentimenti compariscono nella stessa arte e letteratura italiana, si sarebbe fermato di più ad esaminarli. Deplorare la mancanza d'una maggiore altezza morale, d'una più profonda analisi dei caratteri nel poema dell'Ariosto, si può, se si vuole; ma non si deve mai perder di vista, che il suo scopo era di render concreto, reale, veramente umano il mondo fantastico della poesia cavalleresca. A questo egli mirava, e l'esservi riuscito con così grande potenza d'immaginazione, con così grande varietà di forma e ricchezza di colori forma la sua gloria. Se allora egli avesse voluto pensare anche ad altro (come pur qualche volta fece nelle

satire), forse non sarebbe potuto così bene riuscire nel suo intento.

Quando i nostri novellieri ci descrivono delitti, oscenità, crudeltà d'ogni sorta, è giusto vedere in ciò lo specchio che riflette una società corrotta. Ma è pur forza ricordarsi con pari insistenza, che si tratta di lavori letterari, i quali vogliono descrivere la società, il mondo, la natura sotto tutti i loro aspetti. L'arrivare a dire, come, a proposito del Lasca, fa il sig. Symonds: « Letteratura come questa avrebbe potuto rallegrare Caligola e i suoi gladiatori » (II, 51), ci par troppo, è un dimenticare che cosa era allora il genere burlesco. E troppo ci sembra il dire che « la principale malattia dell'Italia era la incapacità di comprendere l'immutabile potenza della morale bellezza » (II, 192). Se veramente gl'Italiani fossero giunti a tal punto, aveva già prima osservato con giusta protesta il professor Burckhardt, il loro morale naufragio sarebbe stato tale da non poter mai più risorgere, da renderli incapaci di far mai più altro. Ma così non fu. A noi non par giusto il dire: « Una vera satira della degradazione in cui si viveva, aspirazioni verso un nobile avvenire, profezie d'una resurrezione dalla tomba erano sconosciute sulle labbra dei poeti del Rinascimento. L'arte era divenuta oggetto di piaceri qualche volta infami, troppo spesso frivoli. Ciò era la conseguenza naturale d'una letteratura devota alla forma e non alla sostanza. Così tutto minava il vigore dell'intelletto italiano » (I, 404).

In conclusione, tutto ciò che allora gl'Italiani non fecero, tutte le colpe che essi ebbero, appariscono nel libro del signor Symonds troppo come conseguenza necessaria dell'indole permanente della razza, e troppo poco come conseguenza necessaria d'un periodo storico in cui la corruzione era universale in Europa, ed il rivolgersi alla forma nella letteratura e nell'arte, era un mezzo necessario per andare innanzi e redimersi.

Le conseguenze di questo modo di vedere appariscono più chiare che altrove, nel giudizio che il sig. Symonds ci dà del Machiavelli. Egli non vede che, in mezzo a massime d'una politica che noi oggi dobbiamo chiamare immorale, il Machiavelli faceva uno sforzo gigantesco per migliorare la società in cui era nato; aveva una continua aspirazione non solo verso l'unità e l'indipendenza della patria, ma anche verso un miglioramento sociale e morale, verso il rinnovamento dell'antica virtù. Il Machiavelli appunto fu uno (e non il solo) di coloro che vedevano in Italia l'abisso in cui si precipitava, e cercavano i mezzi per risorgere dalla tomba. Il signor Symonds esamina con accuratezza tutto ciò che lo legava al suo tempo, e troppo poco si ferma ad esaminare ciò che lo poneva al di sopra di esso. Vede in lui l'uomo vecchio, non mai l'uomo nuovo, che ebbe un così chiaro concetto della società e dello Stato moderno, alla formazione del quale contribuì non poco coi suoi scritti. E ciò fu notato anche da alcuni critici inglesi.

Queste osservazioni noi abbiam voluto fare per esprimere tutto il nostro pensiero sopra un lavoro che altamente onora la dottrina e l'ingegno dell'autore, il quale può essere soddisfatto, dopo molti anni di lunghi, sapienti e coscienziosi studi, di avere finalmente toccato una mèta onorata. Noi auguriamo a lui ed alle lettere, che presto vedano la luce altre sue opere.

DUE BIOGRÁFI DEL SAVONAROLA [1]

Sentiamo l'obbligo di parlare finalmente delle due opere qui sotto notate,[2] e specialmente della prima, la quale, oltre all'importanza del soggetto, ha tanti e sì rari pregi che le hanno ottenuto il plauso unanime dei giornali italiani e di molti giornali di Francia. Quasi tutti i suoi pregi sono stati già messi in luce da altri, il pubblico conosce ed ha letto il libro, e noi forse arriviamo troppo tardi. Se non che, un libro come quello del signor Perrens non invecchia così presto, e vi sarà sempre luogo a parlarne, quando non vogliamo ristringerci a ripetere ciò che altri hanno già detto, o fare solamente gli elogi di convenienza, quasi d'obbligo,

---

[1] Questo lavoro fu pubblicato la prima volta nell'*Archivio Storico Italiano*, nuova serie, tomo III: Firenze, 1856.

[2] *Jérome Savonarole, sa vie, ses prédications, ses écrits, d'après les documents originaux, et avec des pièces justificatives en grande partie inédites, par* F. T. PERRENS: Paris, 1853. — *The life and martyrdom of Savonarola, illustrative of the history of Church and State connexion, by* R. R. MADDEN. M. R. I. A.: London 1854.

verso un forestiero, che tratta con amore una parte della nostra storia. Noi abbiamo letto il suo libro con vero piacere, con molta attenzione, e vogliamo dirne schiettamente il nostro parere. Forse invece di un elogio faremo una critica, ma l'autore vedrà che facciamo un esame diligente e coscenzioso, che prendiamo in seria considerazione ogni parte del suo lavoro, e così speriamo di dargli, colla nostra critica, un segno di stima e di rispetto maggiore che non faremmo con lodi vaghe e generali.

La biografia scritta dal signor Perrens è divisa in due volumi: nel primo si narra tutto il dramma della vita politica e religiosa del Savonarola, dalla sua nascita in Ferrara nel settembre del 1452, alla sua morte infelice nel maggio del 1498; il secondo volume è dedicato interamente all'esame delle opere e delle prediche. L'importanza ed il merito del primo sono assai superiori a quelli del secondo, in parte a cagione del soggetto, in parte a cagione del sistema di critica seguìto dall'autore; ma in ambedue troviamo la migliore e più compiuta biografia del Savonarola, che siasi fino ad ora pubblicata. Alcuni Tedeschi, è vero, han preso in esame la dottrina teologica del Savonarola, e ne hanno scritto con molto acume e molta penetrazione; ma essi hanno sempre avuto delle idee preconcette, e quindi non sempre si può stare alla lor fede; non hanno tentato, come il sig. Perrens, di darci la critica e l'esposizione di tutte le opere del Savonarola, e quanto alla parte biografica, non possono sostenere

alcun paragone con lui. Nel suo libro trovasi condensato tutto quello che si è fino ad ora scritto sul Savonarola, ed è ordinato con raro accorgimento: le cose più intricate sono chiaramente esposte, ed una certa facilità di narrazione, ne rende agevole la lettura. Alla conoscenza delle tradizioni, dei biografi e dei cronisti contemporanei, l'autore ha unito la conoscenza delle opere moderne, specialmente degli *Scritti* e delle ricerche coscenziose, originali del nostro elegante scrittore, il P. Vincenzo Marchese di S. Marco, il quale ha comune col Savonarola la castità dell'animo, l'ardente zelo per la religione, il santo amore di una temperata libertà. A tutto ciò il sig. Perrens ha aggiunto le ricerche che egli stesso ha fatte nelle varie biblioteche italiane. Così noi abbiamo il Savonarola esaminato, studiato da ogni lato, con l'aiuto di tutte le ricerche anteriori, con la giunta di nuove ricerche e nuovi documenti.

Questi pregi destano naturalmente una grande aspettativa, il lettore piglia avidamente il libro tra le mani, e domanda: chi era il Savonarola? Chi era quest'uomo, soggetto di tante lodi e di tanto vituperio, levato da alcuni alle stelle, trascinato da altri nella polvere? Era egli un galantuomo, era egli un impostore? Spiegateci questo mistero tanto discusso, e pur sempre più oscuro. Invero la psicologia d'un uomo non è impresa da pigliare a gabbo, e quando si tratta di uno che visse tre secoli e mezzo indietro, il cui ritratto ci vien fatto o da esaltati discepoli o da inveleniti avversari, le diffi-

coltà crescono; e quando si aggiunge che il Savonarola era uno di quegli uomini, che, anche conoscendolo e parlandogli, non si poteva facilmente comprendere, senza lungamente studiarlo, nè tutti vi riuscivano, allora bisogna concludere che il signor Perrens si è messo per un sentiero aspro e difficile davvero.

Fra Girolamo da alcuni vien creduto un martire ed un profeta; da altri un uomo assai accorto, che si volle far credere profeta, per rendersi padrone delle moltitudini; da alcuni è giudicato un fanatico ingannato dal suo fanatismo; da altri un impostore ed un eretico degno della fine che fece. Se fosse stato semplicemente un uomo volgare o semplicemente un grande uomo, non sarebbe stato possibile avere tanta contraddizione di giudizi: qualche cosa di strano e d'insolito deve essere nel suo carattere. Infatti, se voi leggete una delle antiche biografie, ora vi parrà di vedere quest'uomo elevarsi gigante e sublime su tutti i suoi contemporanei, ed ora vi parrà di vederlo impicciolirsi e divenire pigmeo sotto il peso di volgari stranezze; qualche volta vi bisognerà piangere d'ammirazione nel trovare tanto amore, tanto ardore e, diremo col Bruno, un così eroico furore per la virtù e pel bene degli uomini; qualche volta vi saran discorsi e fatti che non intenderete, che alcuni credon veri, alcuni credon falsi, altri chiamano impostura, ed altri fanatismo. Come risolvere questo problema così intricato? Vi sono scrittori i quali hanno messo in ombra tutto ciò

che poteva far nascere qualche dubbio sulla grandezza del Savonarola, in evidenza tutto ciò che doveva sicuramente destare ammirazione, ed hanno in tal maniera facilmente ritratto un uomo grande; ve ne sono altri che, seguendo il sistema inverso, hanno dipinto con uguale facilità un impostore.

Il signor Perrens naturalmente ha creduto al disotto della sua dignità di storico, il seguir l'una o l'altra di queste vie. Egli ricerca, esamina e racconta minutamente tutti i fatti, e quando essi riescono in onore del Savonarola, s'arresta a notare la virtù, la grandezza di lui; quando invece riescono in biasimo, egli non s'astiene dal fargliene accusa. In tal modo, esso dice, io non ho preteso di dipingere un grand'uomo tutto d'un pezzo, chè questo s'appartiene al poeta; io ho dipinto un uomo che, essendo grande, non cessava di essere uomo, e poteva con Terenzio dire: « *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* »; giacchè questo è il vero ufficio dello storico. Senza dubbio la storia deve raccontarci tutta la verità, e non nasconderne alcuna parte. Quando un uomo non è tutto grandezza, nè tutto virtù, essa non deve nasconderne gli errori o le colpe, e volerlo ad ogni costo d'un sol pezzo, per ripetere la frase del signor Perrens. Ma, d'altronde, se questi vari pezzi non stessero bene assieme, deve pure lo storico trovare un modo di connetterli, altrimenti correrà il pericolo di dipingere un mostro, o almeno farà una dissertazione senza vita e senza colore; s'affaticherà a raccogliere in-

torno ad un sol personaggio fatti e qualità, che il lettore giudicherà sempre appartenere a caratteri ed a nature diverse: l'uomo vero e reale sparirà del tutto, e non sarà più possibile ritrovarlo.

Nella natura dell'uomo, è ben vero, v'hanno strane contraddizioni: alcuni colla mente volarono come aquile, e col cuore strisciarono come serpi, nè c'è difficoltà alcuna a crederlo ed intenderlo. Quando ci vien descritta la prodigiosa intelligenza del Bacone, che aprì la via di tanto progresso alla mente umana, mentre che vendeva la giustizia e voleva ritornare alla tortura, un fremito d'orrore sorge nella nostra coscienza; ma niuno dubita della possibilità d'una tal contraddizione, l'indole del filosofo inglese ci apparisce anzi vera e tristamente reale. Si potrebbero citare molti esempi simili; ma, per addurne solo un altro noteremo che quando il Cromwell viene da alcuni accusato d'impostura, niuno respinge l'accusa come impossibile, niuno crede che la verità di essa possa distruggere ogni grandezza nel dittatore inglese: la grandezza politica si è pur troppo veduta accanto alla bassezza morale, come questa s'è veduta unita qualche volta con un alto intelletto. Ma il caso del Savonarola è assai diverso: si ha un uomo nel quale alcune azioni sono evidentemente generose e nobili, in esse non è sottigliezza di mente, ma altezza di cuore, ed altre verrebbero, invece, ad accusarlo d'impostura, di viltà, di bassezza d'animo. Questa è una contraddizione evidente, perchè si tratta di riunire in uno

stesso uomo due caratteri che si distruggono a vicenda. Narrare quei fatti, mettendoli solo gli uni accanto agli altri, biasimandoli o lodandoli secondo che meritano, è un volere, per non fare il Savonarola d'un sol pezzo, farlo in due, ed esporsi al pericolo che, dopo la lettura della dotta biografia, il lettore vi ridomandi: Chi era dunque il Savonarola? « Il ne « fut ni ange, ni démon, ni saint, ni réprouvé, ni « prophète, ni imposteur; il fut homme, et l'on peut « voir en lui les grandeurs de la nature humaine à « côté de ses faiblesses: le courage et la peur, l'amour « et la haine, la vertu et la faute, la plus grande « suite dans les idées et les plus frappantes contra- « dictions ». (Conclusion, vol. II, p. 414). E così il signor Perrens continua per tutto il libro, senza provarsi mai a farci capire come in quest'uomo stessero assieme qualità tanto diverse e contraddittorie.

Se non che, v'è una risposta che si cava da ogni pagina quasi del suo libro, ed è questa: le contraddizioni erano in lui come sono in tutti gli uomini. Il Savonarola era un uomo come gli altri; non era tutto d'un pezzo; aveva amore ed odio, virtù e vizio come tutti i mortali: queste e simili frasi paiono al signor Perrens la soluzione del difficile problema, e non s'avvede che sono invece la più grave accusa contro il suo libro. A forza di far continuamente rassomigliare il Savonarola agli altri, a forza di spiegar tutto colla debolezza umana, l'autore ha fatto del suo eroe un uomo volgare, lo ha tirato nella folla, e ve lo ha talmente confuso, che

quando poi cerca di sollevarnelo, non gli riesce più: il lettore non lo segue e non gli crede. A che farmi leggere due volumi, potrebbe egli dire, quando mi volevate far conoscere un uomo come tutti gli altri? Io speravo di sentire invece i casi d'uno assai diverso dagli altri, d'un uomo grande, e volevo sapere in cosa era da essi diverso, non già in che li somigliava. Certo gli uomini grandi non sono in tutto singolari, e coll'essere grandi non cessano di essere uomini, non perdono tutte le debolezze della nostra natura; ma non è questo che costituisce la loro grandezza. Ciò che in essi è veramente grande, non smarrisce mai se stesso, non perde mai la coscienza della sua dignità, è sempre logico e conseguente. Le azioni del Bacone contraddicevano stranamente alle sue idee, ma non perciò egli perde la sua fama di gran filosofo; se però le sue idee si fossero continuamente contraddette, la sua gloria sarebbe scomparsa. Quante volte un generale d'eserciti non è stato codardo in faccia ai sinistri annunzi d'un astrologo, senza con ciò macchiare la sua fama di soldato? Ma se, invece, una sola volta avesse avuto paura del nemico, avrebbe perduto per sempre ogni gloria.

Ora, per tornare al nostro autore, se egli era persuaso che il Savonarola fu un uomo grande, avrebbe dovuto, innanzi a tutto, fare un accurato esame del carattere di lui, penetrare l'essenza del suo essere morale, e ritrovare, sotto le apparenti ed accidentali contraddizioni, la sua grandezza; definirla, determinarla, provarla agli altri, e prima di

tutto convincerne se stesso. Allora egli avrebbe avuto nelle mani il filo d'Arianna, per procedere nel nuovo laberinto, chè tale in certi momenti appaiono la vita ed il carattere di Fra Girolamo Savonarola. Il sig. Perrens, per risparmiarsi la fatica di quest'analisi, grave certo e difficile, ma non indegna nè della sua mente, nè del soggetto che aveva alle mani, ha cercato una spiegazione facile a tutte le difficoltà; e questo è ciò che ha ammazzato il suo eroe, contro il quale qualche volta, senza avvedersene, muove egli stesso accuse ingiuste e crudeli, che distruggono o certo danneggiano molto il bene che ne dice altrove. E per non fermarci sempre alle sole asserzioni, portiamo un qualche esempio.

A pag. 273, vol. I, parlando della peste che era in Firenze, accusa il Savonarola ed i frati di S. Marco di paura, perchè non assistevano i malati, in quei momenti di pericolo. Il Savonarola restò sempre in Firenze, è vero, ma « fut-ce, ainsi « qu'il l'écrit à son frère Albert, *parce qu'il n'avait « pas peur?* Il aurait dû en donner des preuves plus « décisives. Il dit bien: Je reste ici pour consoler « les affligés, tant séculiers que religieux, mais il « nous apprend, dans la même lettre, qu'il ne por- « tait point la consolation à domicile ». Un'accusa di poco coraggio morale e di poca carità, è pel Savonarola un colpo mortale; e perchè mai il sig. Perrens non ha qui ricordato che, in quel momento, il Savonarola era stato colpito dalla censura maggiore, perciò *vitando*, e quindi niuno poteva ricevere da

lui o da'suoi frati i conforti della religione? Perchè non ha osservato che, in quel tempo medesimo e per la medesima ragione, fu loro vietato l'andare alla processione del *Corpus Domini?* Eppure egli stesso aveva poco innanzi narrato il fatto. — A pagina 32, vol. I, esso dice: « Il se montra amou- « reux du succès et de la puissance; il fit voir « dans sa personne, le calcul à côté de la passion, « la ruse moderne à côté de la foi simple du mo- « yen-âge. Le rôle qu'il sut prendre témoigne d'une « grande finesse d'observation et d'un tact qui nous « étonneraient, si, dans tout le cours de sa vie, « nous ne le voyons agir avec une prudence exces- « sive.... Il cherchait, en effet, à se conformer au « goût général; mais c'était par désir du succès, « et non par amour d'une vaine popularité ». Qui non domanderemo in che modo il Savonarola seppe unire « le calcul à côté de la passion, la ruse mo- « derne à côté de la foi simple du moyen-âge »; ma noteremo che, se v'è un'accusa che vien contraddetta e respinta da tutta la sua vita, è questa appunto che, in termini così generali, gli fa il sig. Perrens, d'essere cioè « amoreux du succès et de la puissance »; se una qualità mancava al Savonarola, è quella appunto che vuole attribuirgli « d'un tact qui nous étonnerait et d'une prudence « excessive ». Nè ci affaticheremo a provarlo, per non stancare i lettori, rimandando coloro che volessero persuadersene, al libro stesso del Perrens, che lo prova ad evidenza.

Nel vol. II, a pag. 102, il nostro autore ci racconta che, all'arrivo delle papali censure contro il Savonarola, come autore di scandalo, questi salì sul pergamo per difendersi. Le sue proprie parole furono allora queste: « Io non son desso, perchè non « ho fatto simil cose, e va ad un altro quel co- « mandamento, se è venuto, ed io non conosco quel « tale » (Pred. 48 sopra Amos). Il Perrens traduce: « S'il en est ainsi, cette interdiction n'était « pas à mon adresse. Vous avez fait erreur: elle « a dû être envoyée à quelque autre personne, qui « porte le même nom que moi. J'apprends que cet « homonyme a provoqué beaucoup de querelles et « de dissensions, mis en avant des hérésies, et causé « une foule de malheurs ». E poi osserva: « Ces « reproches que Jérôme prétend qu'on adressait « justement à son Sosie, sont précisément, ceux « qu'on luí faisait à lui même, d'où l'on voit « combien le *subterfuge dont il se servait est gros-* « *sier* ». È facile accorgersi in che grave errore sia qui caduto il sig. Perrens, e come la sua accusa sia priva d'ogni fondamento. Nell'esporci altrove le cagioni che indussero il Savonarola a spingersi nel mare burrascoso di quelle discordie fiorentine, e di quelle sue troppo ardite predizioni, osserva: Egli non sarebbe andato così precipitoso, se non avesse « subi l'influence d'un hom me très-médiocre », frate Silvestro Maruffi, che era sonnambulo, epperò passava presso i volgari uomini per aver visioni soprannaturali. « Savonarole », aggiunge il sig. Per-

rens, « fut-il de ceux qui pensaient qu'un somnam-« bule tient de plus près à la divinité, que les « autres hommes? Il se peut qu'il ait participé, par « cette opinion, comme les plus grands esprits de « son temps, à la crédulité générale » (pag. 45, vol. I). E qui il Savonarola, che ebbe un predominio così maraviglioso sulle moltitudini e sugli uomini più grandi del suo tempo, predominio da tutti notato, e che lo fece padrone del popolo fiorentino, questo medesimo Savonarola si vede *subir l'influence d'un homme très-médiocre*, senza altra spiegazione di sorta. Dipoi vien tirato in mezzo il sonnambulismo, senza sapersene il come nè il perchè, ed è accennato di passaggio, quasi unicamente a confondere sempre più l'animo già confuso ed incerto del lettore. Il signor Perrens continua in tutto il suo lavoro a muovere accuse contro il Savonarola, che pure ci vuol dipingere come uomo di grande ingegno, di alto cuore, d'invincibile coraggio. Così egli con una mano disfà quello che ha edificato con l'altra, ed al lettore non riesce nè di amare, nè d'odiare, nè di persuadersi della realtà dell'uomo che gli vien dipinto; esso incomincia e finisce il libro, col domandare: Chi era dunque il Savonarola?

V'era uno studio che avrebbe assai aiutato l'autore a determinare il carattere di Fra Girolamo, e nel quale avrebbe potuto, a forza di paragoni, se non indovinare del tutto l'indole di lui, dargli almeno qualche verità e realtà: questo era

lo studio dei tempi. Non diremo già che il signor Perrens abbia poco o leggermente studiato la storia italiana; ma egli ha qui seguìto una scorta assai mal sicura. Il Roscoe è uno degli scrittori a cui più volentieri s'affida, e che più spesso segue. Ora noi non diremo nulla dei molti errori e dell'infinito numero di falsi giudizi, che sono corsi nelle opere del Roscoe, lodevoli certo quando si pensa ai tempi ed alle condizioni in cui furono scritte, ma che oggi nessuno, pratico della nostra storia, vorrebbe ciecamente consultare; diremo piuttosto, che questo autore conosceva una piccola parte solamente della storia di quei tempi, quella che meno bisognava al signor Perrens; ignorava invece del tutto quella che sarebbe stata di maggiore aiuto. Pel Roscoe non v'ha di grande in quel tempo che Lorenzo de'Medici, Leone X e i loro artisti, letterati e cortigiani; gli altri non sono da lui tenuti in nessun conto, li pone tutti in un fascio e se ne sbriga in poche parole. Egli esamina minutamente tutte le canzoni o i canti carnascialeschi che si recitavano nella corte di Lorenzo, tutti gli aneddoti e i pettegolezzi artistico-letterari della corte di Leone X e di Giulio II; non suppone che vi sia in Italia, sotto quel vecchio mondo di splendore, una generazione nuova che sorge, cerca e combatte per un nuovo avvenire; non vede, non avverte, non sogna neppure questa lotta di giganti che è già cominciata sotto i suoi occhi. Lorenzo Valla, Pomponaccio, Cardano sono per lui uomini che non esistono, toltone il caso che

abbiano scritto qualche grammatica o qualche esametro; di Marsilio Ficino ci discorre più volte, ma di lui non sa quasi ricordarci altro che la grande amicizia o piuttosto servilità per Cosimo e Lorenzo. Con le opere del Roscoe alla mano, scrivere la vita di Fra Girolamo Savonarola, diveniva quindi un'impresa sempre più ardua. Infatti a noi avviene spesso di scorgere nel signor Perrens uno che difende il suo eroe repubblicano, colle idee d'un partigiano dei Medici, e sembra allora che vi sia contraddizione fra quello che egli dice e quello che più intimamente pensa. Certo, se voi ponete il Savonarola solo accanto al Machiavelli, all'Ariosto, a Raffaello, finirete col non capire più nulla nè di questi nè di quello: il contrasto è immenso, v'è un abisso fra loro; ciò che forma l'ideale, il delirio degli uni è l'orrore del Savonarola; ciò che essi chiamano divino, egli lo chiama diabolico. Il Savonarola non è solo un uomo del Quattrocento o del Cinquecento, è un uomo del Rinascimento; ma i suoi compagni sono il Campanella, il Bruno, il Pomponaccio, il Cardano, il Valla, ed anche Marsilio Ficino. Costoro andarono, è vero, per vie diverse, e non di rado anche opposte: chi si perdette nel materialismo; chi si levò allo spiritualismo; chi s'affidò, come il Savonarola, unicamente alla religione; ma guardavano tutti ad un nuovo avvenire spirituale, incerto e sconosciuto, presentito però e creduto; e questa mèta comune dette loro in comune molte virtù e molti errori, molte aspirazioni e molti do-

lori; ne fece come una sola famiglia di pensatori e spesso anche di martiri.

Il sig. Perrens, conoscendo i letterati e gli artisti di quel tempo, non ha familiarità alcuna con quegli altri pensatori che avrebbero potuto aiutarlo assai ad intendere meglio l'indole del suo eroe, e che soli avrebbero potuto presentarlo al loro amico. Ora, come abbiamo più sopra notato, mettere il Savonarola solamente accanto ai letterati di quel tempo, ai quali esso fece una così aspra guerra, è un voler crescere a mille doppi la confusione. Questi dànno forma, eleganza, splendore, vita alle idee del loro tempo, al quale appartengono e da cui ricevono corona di trionfo; il Savonarola, cogli altri suoi, abbozza idee per un altro tempo, e fa guerra al suo, da cui ebbe corona di martirio. Ponete quelle eleganti immagini degli uni, accanto a questi informi e vigorosi abbozzi dell'altro, e allora vedrete il gran contrasto. Questo è ciò che ha fatto il signor Perrens, senza però mai fermarsi a notare e studiare la profonda differenza; ed in nessuna parte del suo lavoro un tal procedere riuscì dannoso come in quasi tutto il secondo volume, ove si parla appunto delle prediche e degli scritti del frate.

Qui manca la vivacità del racconto, i fatti non si affollano a destare l'attenzione; noi siamo invece dinanzi a molti e molti volumi di scritti ascetici e di prediche. Quale è il pregio che veramente hanno? Ecco una nuova domanda, cui è necessario, e pure assai difficile dare con esattezza una risposta; ma dal

punto da cui guarda e nel modo in cui esamina il signor Perrens, riesce impossibile darla. La sua critica delle opere del Savonarola si compone di due parti: una, che è la principalissima, ci dà il compendio di ciascuno degli scritti esaminati; l'altra, assai breve, ci dà il giudizio dell'opera. La prima può essere utile forse per agevolare la strada a chi voglia scrivere sul Savonarola, ma non può certamente soddisfare chi voglia invece saper chiaramente che dottrina, che sapienza, che merito o demerito è in tutta quell'immensa moltitudine di opere: la seconda parte dovrebbe dunque soddisfare a questo giusto desiderio. In quanto alla dottrina del Savonarola, però, il signor Perrens non ha neppure tentato di abbracciarla e determinarla nella sua unità, e avremo occasione di vederlo più innanzi. La sua critica riducesi qui ad alcune osservazioni letterarie sopra ciascuna opera, osservazioni che, fatte sempre con una grande incertezza, debbono di necessità riuscire imperfettissime. Egli non sa o non ardisce dire che, quanto alla bellezza classica, negli scritti e nelle prediche del Savonarola non ve n'è alcuna; che la sua forma è scorretta, scomposta, disordinata. Non pretende, per questo lato, attribuirgli un gran merito; ma si sforza qualche volta di trovare nel *Compendium revelationum* un'imitazione della Divina Commedia, e, a proposito del dialogo *De veritate prophetica*, porta innanzi un sommesso e lontano paragone con Platone, Cicerone, Fénélon. Ora chiunque ha letto le loro opere, comprenderà

che il solo evocare quei nomi immortali, riduce il Savonarola letterato in polvere. Egli non era letterato, era un anti-letterato: bisognava una volta per sempre dirlo e non più parlarne.

Il sig. Perrens avrebbe dovuto rivelarci quella dottrina ardita, che si nasconde sotto l'apparato di tanti sillogismi e di tante autorità scolastiche; avrebbe dovuto ritrarci quella potenza indomita e selvaggia, che illumina alcune pagine degli scritti del Savonarola, che divampa in alcune delle sue prediche, che empieva di entusiasmo, di ammirazione e di stupore il popolo fiorentino, allora il più culto e civile nel mondo. Ma, per riuscire in ciò, avrebbe dovuto un poco dimenticare, anzi per un momento odiare i classici; dichiarar loro la guerra, e farsi, per così dire, fanatico discepolo del Frate. Partecipando anch'esso a quel disordinato furore, avrebbe compreso il soverchio ardire e lo strano profetare. Messosi in quei tempi, avrebbe intravveduto l'aurora lontana della nuova civiltà, il bisogno d'un rinnovamento religioso, e compreso l'ebbrezza e la voce di colui che si trovava allora, primo e solo, ad annunziarlo; avrebbe veduto come, nel tempo in cui Cristoforo Colombo s'affidava sulle onde d'un oceano infinito e sconosciuto, per conquistare un mondo nuovo, il Savonarola mettevasi per un mare più tempestoso ed infido, alla conquista d'un nuovo pensiero e d'una nuova civiltà, alla quale l'Italia dette i martiri e gli eroi, senza poter poi gustarne i frutti maturi.

Da tutto ciò risulta chiaro, che una confusa incertezza domina l'animo di chi scrive e di chi legge, perchè la poca fede dell'uno fa nascere un continuo dubbio nell'altro. E se il detto fin qui non bastasse, noi pregheremmo chi ancora non è persuaso, di leggere solamente la conclusione dell'opera. In quella vedrà come l'autore si dibatte contro il suo medesimo lavoro, da cui cerca invano, con ogni sforzo d'ingegno, cavare una qualche unità di concetto intorno al Savonarola. Ma l'unità non vi è, e le sue idee, come un branco d'uccelli, gli sfuggono da ogni lato; il suo Savonarola si trova sempre più lontano, e quando egli crede d'abbracciare un uomo vivo, le mani gli tornano al petto, come a Dante nello stringere al seno l'ombra del suo Casella. Nè alcuna cosa contenta e persuade meno di quel che faccia la spiegazione data dal signor Perrens, intorno alle profezie e visioni del Savonarola. Ora son paragonate alle vere profezie, ora alle illusioni dei grandi uomini, ora alle malattie mentali, e qualche accenno al sonnambulismo abbiam visto che non manca. L'estasi poi in Dio, che il Savonarola ritrovava nella sua propria e mistica natura, e che molti in quel tempo pigliavano dalla filosofia alessandrina, tanto popolare in Firenze, il signor Perrens la paragona e confonde coll'arte che nel Medio Evo si usava, per evocare gli spiriti. « Ces apparitions des êtres bienheureux, « anges ou saints, étaient devenues si communes, « que celle de Dieu même, qui aurait dû rester

« l'apanage de quelques privilégiés, appartenait à « tous les chrétiens, pourvu qu'ils voulussent se « placer dans les condition convenables. Les moyens « d'obtenir ces visions *formaient une sorte de science*: « il ne s'agissait que de se mettre en extase. C'est « ce que Savonarole nous apprend, ecc. » (Conclusion, pag. 428-9). Queste notizie poi che ci dà sopra le visioni e le varie apparizioni degli spiriti, son cavate da un'opera del sig. Maury: *De l'hallucination au point de vue philosophique et historique*; da un'altra del sig. Calmeil: *De la folie*, e simili. In mezzo a tante e sì diverse idee, fra tante e sì contrarie opinioni, obbligato a ritrarre una figura così varia e sconnessa, l'autore ha perduto la fede nel suo eroe, e con essa ogni vera eloquenza: la sua parola infatti è languida, il suo stile scolorito, la sua mano stanca. Nel descriverci quei giorni così tumultuosi del popolo fiorentino, egli, che pur è sempre facile e piano, non ritrova mai quel calore e quel colore, nè quello stile storico di cui la Francia ha dati all'Europa tanti splendidi esempi. E nel parlarci degli scritti, quando più si sforza di lodare un'opera del Frate, noi vediamo, invece, il biografo col volume in mano, sbadigliare e sospirare ansiosamente d'arrivare all'ultima pagina.

Ed ora veniamo a discorrere della teologia del Savonarola. Il campo di nuovo si divide in due, per non parlare delle minori dissensioni: da un lato i protestanti, da un altro i cattolici. Per essere giusti, dobbiam dire come i soli che abbiano fatto

un esame diligente delle dottrine del Savonarola, che l'abbiano studiata in tutte le sue parti, ricercandovi un insieme filosofico, sono stati i protestanti tedeschi, e fra questi il Meier ed il Rudelbach. Ambedue lo pongono addirittura nel martirologio dei riformati, e Lutero medesimo dice di lui, che, sebbene ancora non avesse gettato via tutto il *fango teologico*, pure era stato il primo a riconoscere il domma della salute per mezzo della fede, pietra angolare della dottrina protestante. Ma contro costoro viene una schiera infinita d'uomini gravi, di teologi e cattolici non meno dotti, i quali difendono l'ortodossia del Savonarola con argomenti non facilmente contrastabili. La stessa Chiesa romana, nel condannare alcune solamente delle opere del Savonarola, e queste quasi sempre *donec corrigantur*, ha mostrato di non crederlo eretico; e la Propaganda, avendo qualche volta adottato nelle sue scuole l'opera in cui egli raccolse tutta la propria dottrina, il *Triumphus Crucis*, provò d'essere sicurissima della ortodossìa di lui. Considerando dunque come siano divise le opinioni su questo proposito; considerando che il Savonarola fu un uomo religioso, e che scopo di tutta la sua vita fu la religione: alla sua *Nuova Chiesa*, alla *Nuova Gerusalemme*, egli dedicò in fatti i suoi anni, i suoi affetti, il suo sangue; considerando tutto ciò, si vede di quale e quanta importanza doveva essere per un biografo l'entrare a pigliar parte in una tale discussione. Se v'è una cosa che bisogna, innanzi tutto,

studiare nella storia d'un uomo, questa è certamente quella che fece lo scopo principalissimo della sua vita. La posterità avrebbe forse potuto nel Savonarola dimenticare lo scrittore, il politico, il filosofo; ma non mai dimenticare il credente, che in un secolo di dubbio e di corruzione, era stato solo ad avere animo religioso; l'unica voce che in quello, per così dire, deserto morale, richiamava gli uomini smarriti a raccogliersi nell'oasi della fede. Era santa o era diabolica quella voce? domanda il cattolico. Annunziava essa la buona novella, o era ancora sepolta nell'idolatria? domandą il protestante.

Chi crederebbe mai che il signor Perrens sfugge quasi la questione? Esso non dice, infatti, che parole vaghe, incerte e qualche volta contraddittorie; in conclusione poi si confessa inabile a trattare l'argomento, e neppure tenta di guardare in viso il problema. Sembra in vero credere, che il Savonarola tentasse una riforma unicamente di disciplina, non di domma; che non vi fosse sentore alcuno d'eresia in ciò che egli voleva: almeno questo è ciò che dice ripetutamente. « La rénovation « de l'Église, c'est-à-dire la réforme du clergé par « le réformateur et celle des fidèles par le clergé, « le rétablissement des bonnes moeurs par la foi et « la grâce, telle fut l'idée fondamentale de Savona- « role. *Il n'y avait là rien de nouveau, et Jérôme ne « faisait que suivre la tradition des âmes pures et « droites,* que révoltait la dépravation générale, et « qui aspiraient à un avenir meilleur » (24-5, vol. I).

Nella introduzione dice che, dopo la morte di Giovanni Huss, una sola lotta era possibile, quella « des vrais chrétiens contre le pape, représentant « incontesté, mais infidèle, des antiques traditions « de l'Église »; e in questa lotta, i novatori « s'at- « taquent, non plus seulement aux personnes, non « *pas encore aux dogmes*, mais *à la discipline* ecclé- « siastique, et aux vices du clergé » (pag. XXVIII). E se può dirsi, che questi novatori, di cui capo fu certamente il Savonarola, agevolarono la via a Lutero, egli era ben lontano dal pensarlo, e ne avrebbe anzi avuto amaro pentimento. « Il le fut malgré lui, « et sans le savoir; il eût fait amende honorable « aux pieds d'Alexandre VI lui même, s'il eût pu « soupçonner à quelle oeuvre il mettait involontai- « rement la main » (ibidem, XXIX). Questi giudizi trovansi sparsi per tutta l'opera, e, non ostante la loro poca precisione, se ne cava evidentemente come il signor Perrens sia d'avviso, che la riforma del Savonarola fu ecclesiastica e non religiosa, che essa non toccò mai il domma, che egli restò sempre nel seno del Cattolicismo, e che la sola idea d'aver potuto involontariamente aiutare l'opera di Lutero, lo avrebbe fatto cadere in ginocchio innanzi ai piedi d'Alessandro VI. Perchè dunque noi troviamo altrove delle frasi che ci farebbero pensare il contrario? Troviamo, per esempio, nell'Indice del libro: « Il nie l'infallibilité du pape »; e andando alla pagina citata (298, vol. I), leggiamo un brano di predica, che dice: il « Papa può errare per false

« persuasioni, perchè sta là, e non può essere in « ogni luogo, ecc. Secondo può errare per mali- « zia, ecc. ». Qui sarebbe veramente facile provare, come tali parole non tocchino punto ciò che i cattolici chiamano propriamente infallibilità del papa, quella cioè *ex cathedra*, che risguarda il solo domma. Altrove, il signor Perrens ci dice: « Il s'at- « tacha, dans ces lettres (quelle ai principi), à dé- « velopper cette maxime de Jean Huss: que le pape « n'est pas le successeur véritable du chef des apô- « tres, si ses moeurs ne sont pas semblables à « celles de Pierre ». (314, vol. I). Ora noi non vogliamo discutere se questa proposizione si trovi davvero nella dottrina del Savonarola; ma crede il signor Perrens che, negando l'infallibilità del papa, ed affermando che esso non è sempre il vero successore di Pietro, si possa restare nel seno del Cattolicismo? Non distrugge egli così tutto ciò che ha detto nel resto della sua opera?

Ma v'è di più ancora. Il sig. Perrens qualche volta si dà addirittura la scure sui piedi. Nella prefazione al primo volume, parlando del Rudelbach, ci dice: « Cet auteur a plus de force et d'origi- « nalité, quand il étudie la pensée philosophique « et théologique de Savonarole. *La nature de ses « études lui permettant même de toucher avec autorité « aux questions de dogme, nous lui emprunterons « textuellement cette partie de son travail* » (pag. XIII). Ebbene, andiamo alla fine del secondo volume (pag. 460), e noi troviamo appunto la traduzione

d'un capitolo dell'autore tedesco. In esso, sotto il titolo: *Point de vue dogmatique de Savonarole*, il Rudelbach dice, fra le altre, queste parole: « Il ne fallait point employer le van, quand le jour commençait à poindre; et quiconque devait se contenter d'assurer un résultat général, comme expression universelle de la Réforme, pouvait aussi s'inquiéter fort peu des déterminations particulières. C'est précisément à cause de cela qu'on s'attendra sans doute à voir ressortir *l'expression générale de la Réforme et sa doctrine fondamentale dans Savonarole*, alors même qu'il aurait négligé tant d'autres choses. Et l'on ne serait point dans l'erreur. La doctrine de la grâce volontaire de Dieu; la justification par la foi; la foi comme principe de tout ce qui est bon et agréable à Dieu; la complète efficacité du mérite de Jésus Christ, tels sont les points principaux de sa théorie sur le dogme ». Queste dottrine, che il Rudelbach attribuisce al Savonarola, sono certo dottrine schiettamente protestanti. Ora che cosa dice il sig. Perrens d'un giudizio datoci come tanto autorevole, e che è pure in diretta opposizione con tutto ciò che egli ci ha così spesso affermato? Nulla, assolutamente nulla. Nella prefazione ci ha detto che il Rudelbach, per la «natura de' suoi studi, può « toucher *même* aux questions de dogme »; nell'Appendice ci dà tutto un capitolo tradotto, e finisce lì. A chi dobbiamo dunque credere? Al signor Perrens, che, dichiarandosi poco competente,

afferma poi mille volte che il Savonarola era buon cattolico; o al Rudelbach, che egli dichiara competentissimo, le cui parole riporta per rimettersene in lui, e che afferma il Savonarola essere semplicemente un protestante? Così la medesima domanda eternamente ritorna: Chi dunque era il Savonarola? Che cosa voleva?

Nè il signor Perrens sembra molto preoccuparsi di tutto ciò. Egli neppur si prova a farci conoscere e molto meno a giudicare la filosofia e la dommatica del Savonarola, ripetendo sempre d'esser poco pratico in tali materie. Nel cap. VI della seconda parte, intitolato: *De la philosophie et du dogme dans les sermons de Savonarole*, ci dice: « Nous n'avons « pas toutefois l'intentions d'exposer le système « suivi par lui dans toutes les questions qui suppo- « sent la science du philosophe ou celle du théo- « logien. Pour tout ce qui touche au dogme, le « devoir d'un profane est *de s'abstenir* » (Vol. II, pag. 106). Ma allora perchè scrivere la biografia d'un uomo, che dette la più gran parte della sua vita alla filosofia, alla teologia ed alla religione? Sembra al signor Perrens di rimediare a tutto, col ripeter nella nota: « Pour combler, autant que « possible cette lacune, que *notre incompétence* rend « inévitable, nous insérons à l'appendice, un cha- « pitre de M. Rudelbach.... Il convient d'avertir « que, *selon toute apparence*, l'auteur allemand ap- « partient à la religion réformée ». Non si occupa neppure di accertare se l'autore a cui si rimette

sia o no protestante, e scriva per dimostrar tale il Savonarola. Se si trattasse di una questione secondaria, si potrebbe ammetter questo modo di passarvi sopra così leggermente. Ma quando, come abbiamo già detto, si pensa che si tratta di ciò che era stato lo scopo, il fine di tutti i giorni, di tutte le ore che visse il Savonarola, delle sue più care aspirazioni, de' suoi più intimi desideri, e che su di ciò appunto bisogna restare più incerti dopo, che prima d'aver letto la biografia scritta dal signor Perrens, allora l'animo del lettore rimane assai sconfortato ed incerto.

Torniamo ora alla parte politica e storica di questo lavoro. Essa è certo la migliore del libro: il racconto è chiaro e preciso; manca l'eloquenza, come già notammo, ma v'è pur tanta copia di particolari, tanto studio d'autori contemporanei, e la parte che il Savonarola prese nella repubblica è così ben descritta, che il lettore, pieno di confidenza nell'autore e nell'eroe, procede oltre di capitolo in capitolo. Ma quello che anche qui dobbiamo rimproverare al signor Perrens, si è l'avere voluto entrare in molti particolari dei quali non era punto sicuro, perchè allora egli cade in un numero infinito di errori. Non era indispensabile, parlando del Savonarola, entrare in certe minuzie della politica e dei costumi fiorentini; entrandovi, era necessario saper dove metter le mani. Vi sono errori, che il silenzio o un poco di maggior diligenza avrebbero fatti evitare, e che una fretta spensierata

fece riuscire invece di gravissimo danno alla reputazione del libro. In simili accuse però non è permesso limitarsi ad una pura e nuda asserzione; bisogna provare. Ci perdoni perciò il lettore se torniamo alle citazioni.

Il signor Ermolao Rubieri, nelle sue *Osservazioni critiche*,[1] ha già notato alcuni errori, in cui il signor Perrens è caduto, fra i quali ve n'è uno che davvero importava molto notare, perchè si riferisce alla visita del Savonarola a Lorenzo dei Medici moribondo, ed alle parole che quegli disse allora. Il fatto, narrato da un numero infinito di cronisti e biografi, accettato dagli storici più gravi ed imparziali, fu negato dal Roscoe, che si fondò sopra una lettera del Poliziano, malamente da lui interpetrata. Il signor Perrens, come spesso gli è avvenuto, s'è lasciato trarre in inganno dal Roscoe, ed anch'esso ha negato il fatto. Di ciò non ci fermeremo qui a parlare, perchè il signor Rubieri ha provato la verità contro il Roscoe e contro il signor Perrens, con un argomentare così stretto e logico, che, non volendo ora entrare in un esame troppo lungo e minuto delle fonti, a noi non sarebbe possibile fare altro che ripetere ciò che egli ha detto assai bene. Vogliamo, invece, fermarci un momento sopra un altro errore, notato ancora dal signor Rubieri, e mostrare che strascico di conseguenze esso s'è tirato dietro. Il signor Perrens, nella sua Introduzione (pag. L) e altrove, citando un documento riportato

[1] *Polimazia* (di Firenze), anno II, fasc. 3 e 4.

dal Roscoe, e interpetrandolo assai male, perchè confonde la città col comune, ci dice che Firenze aveva una popolazione di 400,000 anime. Ora si potrebbe arrivar fino a supporre che il Roscoe, il quale faceva un panegirico dei Medici, e non era mai stato in Italia, cadesse in sì mostruosi errori; ma il signor Perrens, che è stato in Italia, ed a Firenze ha visto la cerchia delle antiche mura, come mai ha creduto possibile che, al tempo del Savonarola, vi si potesse contenere una popolazione quadrupla di quella d'oggi? Eppoi, quale città d'Europa aveva allora una tale popolazione? Milano, la più grande di tutte, a cui si dava perciò il nome di *Roma secunda*, non aveva, secondo il Cibrario, che 292,800 abitanti, e Firenze ne aveva poco più di 90,000, secondo le statistiche più accreditate.[1]

Ma si potrebbe da alcuno dire, che questo è un semplice sbaglio di numeri, da correggerlo facilmente con un tratto di penna, e non esservi perciò bisogno di farne tanto caso. Ciò si potrebbe, quando il signor Perrens si fosse fermato a scrivere 400 invece di 90, e da quella prima cifra non avesse cavato un gran numero di conseguenze, tutte naturalmente errate. Secondo lui Firenze aveva 400,000 abitanti, « et il n'y avait pas moins de 80,000 « hommes en état de porter les armes »; e fin qui egli cita sempre lo stesso documento pubblicato dal Roscoe. Vediamo ora che cosa v'aggiunge di

[1] Zuccagni-Orlandini, *Statistica della Toscana.*

suo. Nel ragionare del governo ordinato dal Savonarola in Firenze, egli trova in alcuni storici del tempo, che nel Consiglio Maggiore non avevano diritto di entrare più di duemila cittadini, ed osserva con maraviglia come: « dans une ville de « 400,000 âmes, où il n'y avait pas moins de « 80,000 hommes en état de porter les armes, on « ne compta jamais plus de 2,000 citoyens recon- « nus aptes à exercer leurs droits » (Intr., pag. L). Ed un'attenzione anche maggiore bisogna portare su quest'altra osservazione: « Toute l'éloquence de « Savonarole ne put défendre la constitution nou- « velle contre trois reproches graves: *l'esprit peu* « *libéral qui avait présidé à sa formation*, *puisque* « *un homme à peine sur trente*, *en âge de porter les* « *armes*, *était jugé digne du nom de citoyen*, ecc. » (Vol. I, pag. 151). Ecco dunque il signor Perrens costretto, suo malgrado, ad accusare il Savonarola di poco liberale, accusa che, fra tutti gli storici e biografi antichi e moderni, esso è solo a fargli. Molti lo dissero demagogo, ed il signor Perrens più volte si è dovuto affaticare a provare il contrario, ed a combattere con giuste ragioni gli accusatori; ma egli e tutti coloro che conoscono un poco i fatti di quel tempo, converranno che il Savonarola fu datore alla liberissima Firenze della forma di governo più larga che avesse mai avuta: « Il avait accompli », è il signor Perrens stesso che lo dice, « sans « effusion de sang, la réforme la plus démocratique « que l'on eût vue à Florence, à la réserve de la

« révolution des Ciompi » (vol. I, pag. 154). Chi non sa che Firenze ebbe le forme più democratiche di governo, che allora si potevano immaginare? E se il Savonarola ne seppe trovare una anche più larga, come si può parlare « de l'esprit peu libéral « qui avait présidé à sa formation? » Tutto l'errore è venuto dall'aver messo i tremila (che tanti erano quelli che potevano entrare nel Consiglio Maggiore, e che il signor Perrens riduce a duemila) in relazione con 400,000 e non con 90,000, che era la vera cifra della popolazione fiorentina a quel tempo. Quando poi aggiunge che solo quei tremila avevano « les droits de citoyens », egli s'inganna di nuovo, giacchè non tutti i cittadini entravano nel Consiglio. E prova ne sia, che una Provvisione favorita in quel tempo dal Savonarola, v'introduceva ogni anno nuovi cittadini, di quelli specialmente che, non avendo avuto il padre, l'avolo o il bisavolo nei tre maggiori uffici, non vi erano ancora, per la legge del *divieto*, potuti entrare. E l'avere il padre, l'avolo o il bisavolo nei maggiori uffici (condizione necessaria ad entrare nel Consiglio) non era, come crede il signor Perrens, ciò che i Fiorentini dicevano: *essere netti di specchio* (vol. I, pag. 133); perchè questo, invece, voleva dire non essere notati fra coloro che non avevano pagato le gravezze. In Firenze era, come regola generale, cittadino ogni *aggravezzato*, cioè ogni uomo che pagava imposta diretta. Per prender parte ad un ufficio qualunque, e per potere agire dinanzi ai tribunali,

bisognava essere *netto di specchio*; ma non ogni aggravezzato e netto di specchio aveva diritto d'entrare nel Consiglio Maggiore, nel quale sedevano solo quelli della età richiesta, e che avevano avuto il padre, l'avolo o il bisavolo nei maggiori uffici, oltre quelli che la nuova legge v'introduceva ogni anno. Così dunque nella città di Firenze non v'erano 80,000 uomini atti alle armi, nè 400,000 abitanti, ma solo 90,000, e i cittadini non erano 2,000, come dice il nostro autore, ma assai più: potrebbe dirsi invece che 3,000 erano i cittadini *beneficiati*, i quali però andavano allora aumentando.

Molte altre simili mende noi troviamo in tutta l'opera del signor Perrens. Così nelle « Recherches « supplémentaires » sulle istituzioni di Firenze, esso ci parla dei *consoli maggiori*, ai quali era affidata « la direction des affaires politiques », mentre agli altri consoli si affidavano « les affaires civiles et criminelles ». Ma in Firenze non v'era questo doppio ordine di consoli, nè l'amministrazione della giustizia fu mai veramente divisa dal potere politico prima della istituzione del podestà, il quale era forestiero; e tuttavia anche dopo di ciò i consoli o gli anziani o i priori continuarono a pronunziare sentenze, e il podestà ebbe dei poteri che non furono solo giuridici, perchè la vera e precisa divisione dei poteri, affatto moderna, restò ignota alle repubbliche del Medio Evo. Il signor Perrens s'inganna anche di più, quando crede che il podestà tenne sul principio le veci dei consoli. « On

« crut d'abord faire assez en diminuant le nombre « des consuls. Mais les inconvénients dont on se « plaignait, gagnèrent en profondeur ce qu' ils per- « daient en étendue ; il fallut supprimer cette ma- « gistrature, et on la remplaça par un *podestà* de « justice » (vol. I, pag. 414). I Fiorentini non dettero allora tutto il governo della repubblica nelle mani d'un magistrato forestiero, perchè questo sarebbe stato un mettersi sotto la tirannide, come avvenne più tardi col Duca d'Atene. Invero, ci duole il dirlo, quando l'autore parla di queste magistrature fiorentine non ha mai molta esattezza, nè alcuna precisione; confonde spesso le attribuzioni di un magistrato con quelle d'un altro, e non ha un'idea della politica nè dell'arte di governare a quel tempo.

Due cose hanno nociuto assai al signor Perrens: l'una è stata, come abbiam detto, il volere entrare in particolari che, non conoscendoli, poteva tralasciare; l'altra una furia soverchia nello scrivere. A che altro, per esempio, se non alla fretta, si può attribuire un errore come quello che stiamo per notare? Parlando della volontà di S. Domenico sul permettere o no ai suoi confratelli di possedere, dice il signor Perrens: « il était mort sans s'être prononcé » (pag. 72, vol. I), e cita la vita del Santo scritta dal P. Lacordaire. Ora in questa vita, nella edizione da lui citata (Parigi, 1844), al cap. XVII, pag. 568, è scritto così: « Après cela, il se tourna « de nouveaux vers eux, et employant la forme sacrée « du testament, il leur dit: Voici, mes frères bien

« aimés, l'héritage que je vous laisse, comme à « mes enfants: ayez la charité, gardez l'humanité, « *possedez la pauvreté volontaire.* Et afin de donner « une plus grande sanction à la clause du testament « qui *regardait la pauvreté, il menaça de la malé-* « *diction de Dieu et de la sienne, quiconque oserait* « *corrompre son ordre, en y entroduisant la possession* « *des biens de ce monde* ». Precisamente il contrario di ciò che dice il signor Perrens.

Ora sarebbe soverchio ed inutile fermarsi a parlare più oltre di questa biografia, verso la quale siamo stati già troppo severi critici, costretti a ciò dall'indole stessa del libro. Esso ha tali pregi, che non ci permettevano di passarlo in silenzio, nè di pigliarlo in esame leggermente; ma vi sono d'altra parte tali imperfezioni, che non potevamo unirci cogli altri giornali a far lodi vaghe ed esagerate, senza esporre quelle osservazioni che un'attenta lettura ci aveva obbligati a fare. Duro e penoso ufficio è quello del critico: spesso gli è forza notare severamente i difetti e gli errori d'un'opera, a comporre la quale furono necessarie molta fatica e molta diligenza; ma la verità è superiore ad ogni sentimento personale, e bisogna dirla, quando anche il farlo ci riesca ingrato.

La biografia inglese, scritta dal signor Madden, è venuta alla luce (1854)[1] insieme quasi con quella del signor Perrens. I due autori hanno avuto i me-

[1] Questa è la seconda edizione, del tutto rifatta e rinnovata, d'un altro lavoro venuto alla luce parecchi anni prima.

desimi materiali a stampa, hanno ricevuto grande aiuto di notizie e documenti dagli scritti del Padre Marchese; ma l'uno non si è potuto valere dei lavori dell'altro. Pure, senza notare che il biografo francese ha studiato nelle biblioteche d'Italia, cosa che l'Inglese non ha fatto, vi è sempre tra l'uno e l'altro, tale infinita distanza, che ci asterremo da qualunque paragone. Bisogna incominciare da questo, che il signor Madden sembra conoscere troppo poco la nostra lingua, per potere con esattezza scrivere sopra un soggetto qualunque di storia italiana. Non diremo che nella sua opera non vien mai riportato un verso italiano, senza che vi sieno quasi tanti errori d'ortografia quante parole; questi naturalmente sono colpa del tipografo, visto specialmente che non di rado avviene lo stesso anche nelle citazioni latine, il che non vorremmo in alcun modo attribuire a colpa del signor Madden. Ma che scusa vi sarà per gli errori nei quali cade, traducendo dall'italiano in inglese? Che dire quando traduce, *dicerto* in *suddenly* (subito, di corto), *componere* in *compare* (comparare), *sono cagione di risse* in *are productive of ridicule* (sono cagione di riso); che dire quando questo accade ad ogni piè sospinto? Si potrebbe rispondere, che ad un forestiero il quale non scriveva in Italia, con pochi aiuti, con molte difficoltà, bisogna perdonar molto; agl'Inglesi questi errori passeranno inavvertiti, gl'Italiani vi rimedieranno col tenere accanto l'originale citato, o col non leggere il libro del signor Madden. E sia. Ma

che dire, quando esso cade in molti errori di fatto, nelle cose più comuni e più strettamente attinenti al suo soggetto? È singolare, per esempio, citare il brano d'una predica del Savonarola, la quale non esiste, come gli è avvenuto a pag. 329, vol. I, ove riporta un passo del sermone che quello tenne a Brescia nel 1484, sermone che non si è mai avuto nè a stampa, nè manoscritto. In una notizia sopra i diversi ritratti del Savonarola, premessa all'opera, vi è tale confusione, che chi li avesse tutti dinanzi a sè, e nel medesimo tempo leggesse le parole del Madden, troverebbe impossibile distinguere di quali esso intenda successivamente parlare. A pag. 340, per darci una prova della instancabile attività del Savonarola, dice: Le sue prediche non erano appena finite nel Duomo, che ricominciavano in Santa Reparata. « His labours in the pulpit were uncea- « sing ..... the labours in the Duomo were no « sooner ended, than they began in the Reparata ». *Ab uno disce omnes.*

Se oggi vivesse ancora il Boccalini, sarebbe assai probabile che invece di condannare il suo *Laconico* a leggere la descrizione della guerra di Pisa di messer Francesco Guicciardini, muterebbe idea, e lo condannerebbe alla pena, assai più dura e non meno lunga, di leggere la biografia di Fra Girolamo Savonarola scritta dal signor Madden. La dottrina di questo Inglese è la tortura del povero lettore. Nel suo libro egli ha l'uso di citare, non versi e pagine, ma diecine di pagine per volta, e non

autori d'una sola lingua, ma di tutte, e non d'un secolo solo, ma incomincia dalla *Bibbia* e finisce al *Times*. Così questo lavoro ha il pregio singolare d'essere, a un tempo stesso, la biografia del Savonarola ed una raccolta di *pezzi scelti* di tutte le letterature del mondo. Sono due volumi, il primo dei quali di 450, il secondo di 480 pagine, eppure ne contengono forse solamente 300 del signor Madden. Ed a ciò bisogna poi aggiungere il metodo di raccontare, che è qualche cosa *sui generis*, trovato per dilettare singolarmente il lettore. Pigliamo ad esempio la Introduzione, la quale può servire come modello a fare immaginare tutto l'ordito dell'opera. La prima parola è in essa: Denina, ed al terzo verso incomincia la traduzione d'un'intera pagina della *Storia delle Rivoluzioni d'Italia* di questo scrittore. Si entra poi in materia: la scena si apre subito colla caduta dell'Impero Romano e le irruzioni dei barbari. Sopra un fatto di tanta importanza ci sono date naturalmente le opinioni del Gibbon, del Guizot, del dott. Miley, del dott. Doyle ecc., ecc., sempre con lo stesso metodo, non dicendo cioè mai nulla, che non sia fondato sopra qualche autorità, la quale non viene solo citata a piè di pagina, ma per maggior comodo del lettore, viene riportata o tradotta per intero nel corpo stesso dell'opera. Si procede poi a parlare della contesa delle investiture, del sorgere dei municipi, della lega lombarda e via discorrendo, fino a che le libertà italiane cadono sotto la tirannide dei Signori. Siamo dunque

al secolo XV, il secolo del Savonarola, ed il lettore finalmente respira. Ma invano, giacchè il Savonarola tenne una parte grandissima negli affari di Firenze, e bisogna dire un poco di questa: essa « discese da Fiesole ab antico », che fu città etrusca; una parola dunque sopra gli Etruschi, sopra Fiesole, sull'origine di Firenze, sulle sue discordie, sui Guelfi e i Ghibellini, sui Bianchi e i Neri, e così fino a Lorenzo dei Medici, non senza le necessarie citazioni e qualche documento importante. Nell'Appendice, per esempio, v'è un nuovo documento sull'origine dei Guelfi e dei Ghibellini, cioè un brano tradotto dalla *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi! Giunto a questo punto, il signor Madden si rifà da capo, incominciando a darci la storia della famiglia dei Medici, e giù sino al Savonarola, e così finisce l'Introduzione. Lo stesso metodo vien seguìto in tutta l'opera.

Il primo capitolo finisce coll'entrata del Savonarola nel monastero, ed eccoci il secondo capitolo intitolato: *Monks and Monasteries*, nel quale il signor Madden, colla solita sua universale erudizione, incomincia da S. Paolo primo eremita, S. Antonio abate, S. Benedetto, i Benedettini, un compendio della loro mirabile costituzione, e via discorrendo. Si parla delle visioni e profezie del Savonarola: nel trattare di questa materia, le prime citazioni son prese dal *Cosmos* dell'Humboldt, e dalla *Storia d'Inghilterra* di sir James Mackintosh; poi si viene a Mosè; poi si traducono alcune pagine dell'opera del

Gerson, *De probatione spirituum*, e quindi si viene a Santa Teresa. Questa Santa ebbe visioni e scrisse su di esse; non sarà quindi discaro al lettore avere un compendio della vita di lei; ed il signor Madden si mette coraggiosamente al lavoro, e poi ci parla delle opere che ella compose. Non diremo nulla del modo tenuto per farci conoscere gli scritti del Savonarola; il metodo è assai semplice: il biografo inglese ci dà, di volta in volta, la traduzione di un opuscolo o dei capitoli principali d'un'opera, secondo l'occorrenza.

Ma come mai, ci domanderà il lettore, un tal libro ha potuto avere una certa fortuna in Inghilterra? I giornali ne hanno parlato con favore, l'*Athenaeum* lo ha lodato; esso è venuto fuori nel 1854, e già ne è annunziata un'altra edizione. Gl'Inglesi son maestri nello scrivere le storie, come poterono lodare un tal libro? Prima di tutto bisogna sapere che presso di loro il Savonarola è oggi di moda, e questo vale per molto: il solo titolo del libro, adunque, gli ha fatto trovare molti lettori e compratori. Essi fino ad ora avevano un gran desiderio di leggere una vita del Savonarola, e non sapevano come fare. Il Meier ed il Rudelbach? Ma gl'Inglesi trovano la filosofia e la teologia tedesca difficile a digerire. Il signor Perrens? Ma egli scrive da cattolico. Non v'è dunque che il signor Madden. E che ci dirà il lettore, quando saremo costretti a dirgli, che il signor Madden è cattolico, e che per lui il Savonarola è un martire, un

santo, un profeta del cattolicismo? Se non che, il fervido cattolicismo del signor Madden non è quale si potrebbe immaginare da molti Italiani, ai quali assai facilmente parrebbe troppo simile a quella veste,

> Ad ognun buona che se la mettesse;
> Poteva un larga e stretta e lunga avella,
> Crespa e schietta, secondo che volesse.

Prima di tutto, il Madden vuole una compiuta separazione della Chiesa dallo Stato; poi vorrebbe affatto abolire il potere temporale dei papi. E questo è poco; giacchè egli trova che la Chiesa in Italia non è più indipendente. Non ha forse l'imperatore d'Austria un *veto* nelle elezioni pontificali? Non ha forse la Francia un esercito nella città eterna? E non può con esso intromettersi nelle cose spirituali e temporali? (Vol. II, pag. 214-16). « Italy « no longer affords a safe locality for the inde« pendence of a Church of a truly christian, spi« ritual character » (pag. 235). L'Italia non è più un posto sicuro; dunque la Chiesa porti la sua sede in Gerusalemme o in Betelemme o in Nazaret o in un'isola qualunque del Mediterraneo, e così andate discorrendo. Egli conchiude il suo libro col dire: « Io mi sono fermato a parlare liberamente « sugli abusi della corte di Roma, sui danni che « nascono dall'unione del potere temporale con lo « spirituale; ma io non ho avuto in animo di toccare « alcuna delle dottrine di quella Chiesa, per la quale « non vi fu mai un ornamento più splendido di Gi-

« rolamo Savonarola, nè una maggiore calamità di « Alessandro VI ». E così finisce. Il concetto col quale è scritta tutta l'opera viene espresso chiaramente nel titolo stesso: *La vita ed il martirio di G. Savonarola, per illustrare la storia dell'unione della Chiesa con lo Stato.* Il Savonarola fu il primo a combattere questa mostruosa unione, della quale non si ebbero mai a sopportare più dure conseguenze che sotto Alessandro VI. « Per la prima « volta nel mondo, dopo il tempo degli Apostoli, « egli predicò e per molto tempo con buon successo, « una lega ed un patto solenne fra i diritti del « popolo e gl' interessi della religione, tra la li- « bertà civile ed il governo della Chiesa, tra il « popolo ed il clero ». Ed oltre a ciò, egli fu anche il rappresentante di tutte le idee politico-religiose del signor Madden.

Noi non possiamo qui seguire più oltre l'autore in questioni estranee al nostro soggetto, troppo gravi per trattarle in un articolo di Rivista, ed esposte dal signor Madden con troppo poca fermezza d'idee, per meritar d'essere confutate o sostenute a lungo. Nè diremo che il voler fare del Savonarola l'eroe che primo combattè per separare la Chiesa dallo Stato, è un voler dare uno scopo tutto politico a colui che fu principalmente uomo religioso; un voler mettere nel secolo XV le idee del nostro; un disconoscere che egli sottopose tutto alla religione, e che se fondò la repubblica in Firenze, lo fece perchè meglio servisse al trionfo della

religione. Noteremo solo come questa specie di cattolicismo, che inclina al protestantismo, e si libra incerto fra i due, ha aperto al signor Madden la via presso i lettori inglesi, e specialmente presso quel numero non piccolo di protestanti che, sotto nome di puseisti, inclinano colà al cattolicismo. È un fatto nuovo, ma pure degno di osservazione, che da qualche anno più libri hanno avuto fortuna a cagione di tali principii.

Se dovessimo notare un pregio in questo libro, non potremmo fare ammeno di riconoscere nell'autore una sincera ammirazione pel Savonarola, una piena fiducia nel carattere di lui. Noi ci avvediamo che il signor Madden ne ha letto con amore alcune opere, e che, se lo avesse conosciuto, non avrebbe esitato a farsene discepolo. Ma non sapremmo trovare altro da lodare in questi due grossi volumi, che non possono certo soddisfare il lettore italiano.

Ed ora bisogna finalmente conchiudere e dire che, dopo tanti scritti sul Savonarola, ancora resta molto a desiderare. Gl'Italiani, quando se ne eccettui il solo Padre Marchese, hanno da lungo tempo del tutto abbandonato il soggetto; gli stranieri lo hanno studiato con diligenza, con perseveranza, con penetrazione; ma l'indole di quell'uomo fu troppo essenzialmente nazionale, per non venire alterata sotto la loro penna. Sappiamo che in varie parti d'Italia si fanno adesso nuove ricerche, nuovi studi, e certo il soggetto merita tutta l'attenzione di coloro che amano la storia della nostra patria.

DISCORSO

LETTO PER LA INAUGURAZIONE

DELLA STATUA DI GIROLAMO SAVONAROLA

NEL SALONE DEI CINQUECENTO IN FIRENZE

il 25 giugno 1882.

Signori!

La solennità che ci riunisce, il luogo in cui siamo, ridestano memorie di tempi tumultuosi per Firenze. In questa sala, che fu aperta nell'aprile del 1496, si udì altra volta la voce, e trionfavano ogni giorno i precetti ed i consigli di frate Girolamo Savonarola. Sin dall'anno 1494 tutto il popolo fiorentino pendeva dalle labbra di lui in San Marco o in Santa Maria del Fiore, e veniva poi in Palazzo a tradurre in leggi i suggerimenti che aveva ricevuti dal pergamo. Passò appena qualche anno, ed il giorno 23 maggio 1498, a pochi passi di quì, nella piazza che si vede da queste finestre, il medesimo Frate era impiccato e bruciato, in mezzo alle grida d'imprecazione di quel popolo stesso, che poco prima lo aveva tanto esaltato.

Nè furono minori le contraddizioni dei posteri nel giudicarlo. Martino Lutero lo dichiarò precur-

sore della Riforma, dopo che Alessandro VI lo aveva condannato come eretico. Pure il Savonarola si era sempre professato cattolico. Rispettò e difese i dommi; osservò le pratiche religiose; si confessò e si comunicò poco prima di morire; baciò il suo abito domenicano, separandosene con dolore. Cattolico lo giudicarono molti papi e cardinali, molti scrittori autorevoli ed ortodossi. I frati di S. Marco ebbero sempre per lui un vero culto, ed ai nostri giorni abbiamo visto il loro superiore, il padre Vincenzo Marchese, valente storico, cattolico zelantissimo, dedicare quasi tutta la sua vita ad illustrare le azioni e le opere del Savonarola, che egli credeva il più grande uomo del secolo, e quasi lo adorava come santo e come profeta. Invece, altri scrittori, dotti e di liberi sensi, alzarono la voce gridando che il Savonarola era un fanatico frate, che raccontava strane visioni e lunghi dialoghi avuti con la Vergine; pretendeva essere profeta ed operare miracoli. Egli, così essi dicono, distruggeva antichi manoscritti, opere d'arte preziose; obbligava i suoi seguaci a ballare intorno al Crocifisso, per le vie di Firenze, cantando che erano diventati pazzi per amore di Gesù Cristo. Potendo, avrebbe mutata Firenze in un convento, ricondotta l'Italia al Medio Evo, perchè non capiva nulla della grande cultura classica, con cui i nostri scrittori allora trasformavano il mondo. Ma se ciò fosse vero, sarebbe impossibile capire come mai, appunto fra gli scrittori ed artisti italiani, il Savonarola trovasse allora un

così gran numero di seguaci e di ammiratori. Pico della Mriandola, Angelo Poliziano furono sepolti in S. Marco, vestiti dell'abito domenicano, per desiderio da essi medesimi espresso. Fra Bartolommeo della Porta, Michelangelo Buonarroti furono tra i suoi più caldi ammiratori; ed a questi nomi illustri se ne possono aggiungere altri infiniti. Potevano tali uomini esaltare un barbaro distruttore di manoscritti, di statue e di quadri preziosi? Non comprendevano forse meglio di noi la cultura e l'arte che essi avevano creata?

La verità non può adunque trovarsi in queste esagerazioni. Il Savonarola visse in un periodo di grande mutamento intellettuale, sociale e morale. Due opposte correnti d'idee lottavano allora nel mondo. Il culto del vero e della natura, l'ammirazione per la forma elegante e per la bellezza sensibile, la cultura classica e le idee pagane sorgevano di fronte al misticismo, allo spiritualismo medioevale, che sacrificava invece la terra al cielo. Il prevalere assoluto del concetto medioevale avrebbe risospinto indietro la società; il prevalere del concetto pagano la poneva invece in contraddizione col cristianesímo, e gettava gli uomini nello scetticismo. Questo era ciò che seguiva a Firenze, divenuta centro della cultura in Europa, quando da Ferrara sua patria vi giunse il Savonarola. Gemisto Pletone aveva dichiarato che gli Dei pagani dovevano tornare in onore; Marsilio Ficino accendeva i lumi all'immagine di Platone. Se il Savonarola

fosse stato solo un frate scolastico o solo un erudito devoto ai Greci ed ai Romani, sarebbe molto facile il giudicarlo; ma egli era invece un frate dominato da una grande e sincera fede religiosa, che sentiva anche lo spirito animatore de' nuovi tempi, e voleva metterlo in armonia colla religione, dalla quale solamente sperava la salvezza della società e della Chiesa. In lui erano perciò come due uomini, il novatore ed il frate; separandoli scomparisce la sua personalità. Se esaminiamo uno solo di questi due lati del suo carattere, ci poniamo in contraddizione con l'altro, che apparisce allora più visibile. Bisogna ritrovarli, vederli ambedue in tutta la molteplice attività della sua vita, per potergli rendere giustizia, per conoscerlo davvero.

Cominciamo dall'arte e dalla cultura. Il Savonarola era certamente avverso a quell'arte che voleva veder solo la forma e la bellezza sensibile, e dal paganesimo solamente pigliava la sua ispirazione. Egli voleva una bellezza animata, irradiata da uno spirito interiore di purità cristiana, e questo concetto andò propagando. Prendete, egli diceva, due donne egualmente belle agli occhi del volgo; ma una sia cattiva e l'altra buona, quale delle due donne avrà per l'artista una vera, una superiore bellezza? E allora si scagliava con veemenza contro coloro che nell'arte volevano sopprimere lo spirito. Ora il problema che gli artisti italiani del Rinascimento dovevano risolvere, stava appunto nel riuscire a creare un nuovo tipo di bellezza, in cui

s'innestassero l'ideale cristiano e la forma pagana. A questo mirarono sempre; a questo arrivarono, sebbene in grado assai diverso, Beato Angelico, fra Bartolommeo, il Donatello, i della Robbia, Michelangelo, Raffaello. E però gli artisti di quel tempo trovavano nel Savonarola un uomo che, non ostante le sue esagerazioni, li comprendeva meglio assai di coloro che si contentavano o si contentano solo di lodarli. Perciò essi frequentavano le sue prediche, illustravano con disegni i suoi scritti, e lo esaltavano con sincero entusiasmo. Il famoso bruciamento della vanità, del quale tanto si è parlato, fu la condanna di alcune opere puramente sensuali ed oscene. Non c'è memoria sicura che allora venisse bruciata un'opera sola, giudicata veramente di valore. Alcuni frati, come il biografo Pacifico Burlamacchi ed altri, nel descrivere il singolare spettacolo, esagerarono stranamente, credendo così di esaltare la memoria del loro maestro, e prestarono invece armi agli avversari di lui. Ma gli scrittori contemporanei più autorevoli dettero al fatto le sue giuste proporzioni. Nè alcuno che conosca la storia del secolo XV vorrà credere che quei Fiorentini i quali tanto fecero allora per l'arte, e tanto fecero per scoprire e raccogliere codici preziosi, volessero applaudire con entusiasmo chi bruciava le opere loro e degli antichi.

Noi vogliamo qui citare un altro fatto. Quando nel 1495, dopo la cacciata dei Medici, la loro libreria di preziosissimi codici greci e latini stava

per andare in Francia, confiscata dai creditori, non si trovò alcuno che volesse o potesse salvarla. Nè la Repubblica, nè i privati in quei giorni di tumulto si fecero avanti. Il Savonarola invece impegnò i beni del convento per mettere al sicuro la libreria, che fu infatti comprata, e così i codici si trovano ora, dopo molte vicende, nella Laurenziana. Il preteso distruttore di classici greci e latini li salvava dunque all'Italia, come il preteso nemico delle arti belle apriva in S. Marco una scuola di disegno assai frequentata da' suoi frati, alcuni dei quali furono artisti di molto valore. Certo la sua educazione era stata scolastica; la sua più costante lettura, dopo la Bibbia, erano le opere di S. Tommaso; ma egli fu pure autore di versi non senza qualche merito, e le sue prediche hanno una eloquenza che anche oggi si deve ammirare. Spesso egli sottometteva la filosofia alla teologia, ma nei suoi trattati filosofici più volte sostenne con ardire l'indipendenza della ragione; il suo pensiero dominante fu sempre lo stesso: conciliare la fede e la Bibbia con la cultura classica, che allora rappresentava il trionfo della ragione; la religione con la libertà; la morale cristiana con la morale politica, che allora era tutta pagana. Questo problema era, si può dire, nascosto nelle viscere stesse del Rinascimento italiano, che non trovava pace nel contrasto violento del paganesimo risorto col cristianesimo, il quale non poteva perire. Alcuni eruditi tentarono risolvere l'arduo problema. Il Ficino e Pico della Mirandola, tutta

l'Accademia Platonica cercarono con strane allegorie ritrovare il cristianesimo in Platone e nella mitologia greca; il Savonarola voleva con le stesse allegorie trovare invece ogni cosa nella Bibbia. Noi certo non possiamo contentarci di questi sforzi troppo spesso artificiosi ed impotenti; ma essi dimostrano quale fosse allora il più segreto pensiero del secolo, che sembrava, ma non era pienamente soddisfatto del suo nuovo paganesimo; e ci spiegano come questo Frate, che pareva voler ricondurre il mondo al Medio Evo, trovasse così grande eco fra i rinnovatori della letteratura e dell'arte, ed avesse in realtà un chiaro presentimento dell'avvenire.

Il problema che affaticò il suo spirito, affaticò nel secolo di poi il genere umano, che, tornando ai Greci ed ai Romani, non voleva sopprimere il Vangelo. Questo è quello che veramente determina la storica importanza del Savonarola, il pensiero che sempre lo domina. Quando saliva sul pergamo e cominciava ad esporre un tale concetto, pareva che l'avvenire s'illuminasse dinanzi a lui, che egli fosse dotato di spirito profetico, e profeta si sentiva e si credeva. La sua anima intera si trasfondeva allora nelle sue parole, che erano un fiume impetuoso cui nulla poteva resistere. La sua eloquenza è rozza, è primitiva, è priva di ogni arte; ma spesso anche è superiore ad ogni arte, perchè non è un lavoro letterario, ma è la manifestazione naturale, ingenua d'una coscienza onesta, d'una mente sincera,

d'un'anima assetata dell'ideale cristiano. Noi crediamo di vederlo in contraddizione coi grandi uomini del suo secolo, perchè questi ci paiono anche più pagani che non erano; ma essi invece lo ammiravano, perchè sentivano che lo spirito cristiano da lui difeso doveva sopravvivere, e perchè i suoi assalti contro i loro eccessi pagani e scettici erano fatti con tanta sincerità e verità, con tanta eloquenza che sembravano rivelare a loro medesimi i più riposti segreti della propria coscienza.

La potenza del Savonarola, il suo morale ascendente apparivano anche maggiori nella politica, perchè ivi era maggiore e più visibile il doloroso contrasto che travagliava la coscienza italiana. Il cristianesimo medioevale voleva sacrificare la Città terrena alla celeste, il paganesimo invece sacrificava piuttosto il cielo alla terra. La Bibbia non si occupa della patria nè dello Stato, ma i filosofi antichi mettevano in cielo accanto agli Dei i fondatori di repubbliche. Nel secolo dei Borgia nessuno credeva di potere governare i popoli con la morale cristiana. La religione pareva destinata ad occuparsi solo dell'altro mondo, al quale pochi pensavano, rimettendone il pensiero a tempo avanzato, cercando intanto nei Greci e nei Romani una regola pratica di condotta nella vita politica. Quando la loro repubblica era in pericolo, i Fiorentini dicevano: bisogna nominare all'ufficio di Dieci della guerra cittadini che amino più la patria che la salute dell'anima. Ma poi non erano tranquilli, per-

chè l'uomo ha una coscienza e non può averne due. E tuttavia non pareva che vi fosse rimedio. I papi stessi, Eugenio IV, Sisto IV, Innocenzo VIII, Alessandro VI, che erano i capi della Chiesa, i rappresentanti di Dio sulla terra, seguivano forse nel governo dei loro Stati i precetti della morale cristiana? Il contrasto esistente poteva dunque essere un male, ma sembrava a tutti un male inevitabile. Bisognava o sacrificare la patria all'anima, o l'anima alla patria.

In questo momento il Savonarola salì sul pergamo ed esclamò che la patria è santa; che la libertà è voluta da Dio, è necessaria alla religione; che i tiranni sono una maledizione e bisogna cacciarli; che il vecchio ed il nuovo Testamento raccomandano la virtù, la quale è ad un tempo l'essenza della religione e della libertà. Bisognava, egli diceva, incominciare dalla riforma dei costumi, perchè il rinascimento d'una pura morale avrebbe fatto risorgere la religione e la libertà. Tutto ciò parve allora una grande rivelazione, che sollevava gli animi da un'angoscia mortale, ed il Savonarola fu ad un tratto il primo uomo di Firenze. Egli aveva da un pezzo annunziato che la corruzione italiana rendeva inevitabile il flagello, che un nuovo Ciro sarebbe stato mandato da Dio a punire i popoli ed i tiranni. E Carlo VIII venne nel 1494 alla testa dei Francesi, che saccheggiarono le nostre città: i Medici furono dal popolo cacciati di Firenze. Le profezie sembrarono allora confermate; l'autorità del profeta ne crebbe smisuratamente, ed

egli si trovò, come per forza naturale delle cose, a dirigere dal pergamo la cittadinanza, nel formare la costituzione della nuova repubblica. Consigliò prima una pace universale fra i vari partiti, perdono ed oblìo agli amici del passato governo. E fu obbedito. Suggerì poi il Consiglio Maggiore, che dava il governo nelle mani del popolo; l'abolizione dei Parlamenti, che a Firenze erano stati sempre il mezzo per distruggere la libertà; il Tribunale di Commercio o della Mercatanzia; il Monte della Pietà per liberare i poveri dall'usura. Le provvisioni o leggi che sanzionarono tali riforme, le discussioni fatte in Palazzo per vincerle, sembrano copiate dalle prediche del Savonarola. I più autorevoli politici che aveva allora o che ebbe di poi la Città lo esaltarono a cielo. Il Guicciardini dice che Firenze dovette al Frate la propria libertà, perchè egli solo seppe difendere prima i diritti del popolo, poi fermarlo a tempo, e non farlo trascendere a domande eccessive, che avrebbero provocato una reazione. E così il Guicciardini, come il Machiavelli ed il Giannotti non solo lodano assai le riforme consigliate dal Savonarola; ma aggiungono che i Fiorentini s'erano ad esse tanto affezionati, e tanto esse rispondevano ai loro bisogni, che non era più possibile consigliarne altre. Con tutto ciò noi non vogliamo con questo affermare, che il Savonarola fosse un grande uomo di Stato. È certo però che il suo buon senso, il suo purissimo amore del bene, il suo grande disinteresse, il suo ardente zelo reli-

gioso, la sua imparzialità gli fecero vedere quali erano i veri bisogni, le vere necessità della Repubblica, meglio assai che non riuscì ad uomini di molto maggiore esperienza, ma di minore virtù. La vita del Savonarola dimostra che un vero amore del bene può essere non solo la sorgente di grande eloquenza, ma la luce che rende più visibile il vero. La sua grandezza era nel cuore, che innalzava il suo animo e illuminava la sua intelligenza.

Ma la condotta religiosa del Savonarola è quella che presenta maggiori difficoltà a volerla imparzialmente giudicare. Non v'ha dubbio alcuno che egli restò cattolico fino alla morte. Rispettò sempre i dommi, osservò tutte le pratiche religiose. Sarebbe più facile accusarlo di superstizione, che di poca religione. Pure egli si trovò in lotta col papa e resistè. Non si piegò alle lusinghe nè alle minacce, non obbedì agli ordini, e dichiarò nulla la scomunica lanciata contro di lui. Ciò appunto lo fece credere a molti precursore della Riforma. Ma per spiegarne la condotta, bisogna ricordarsi che la sua prima aspirazione fu sempre il desiderio del bene, la sua più forte passione fu l'amore del prossimo. La religione non era per lui altro che la sorgente e la santificazione della virtù, e la sua teologia riducevasi assai spesso ad una esposizione della Bibbia, con un comento allegorico, per cavarne solo precetti di sana, di pura morale. Questa dottrina era, come egli diceva, il fuoco che bruciava le sue ossa; ad essa voleva convertire il mondo, perchè vi

fosse finalmente un solo ovile ed un solo pastore. Politica, filosofia, arte non erano per lui altro che mezzi a far trionfare questo suo concetto morale-religioso, il quale doveva portare la pace e la prosperità sulla terra, la salute dell'anima nell'altro mondo. Tutta la sua vita fu un sacrifizio continuo alla stessa idea.

Ma chi era allora il pastore dell'ovile? Alessandro Borgia, che salì sulla cattedra di S. Pietro comprando pubblicamente i voti. Le condizioni dell'osceno mercato, note a tutti, si ripetevano senza mistero. Quale fu la sua vita prima, e quale dopo la elezione al pontificato, può leggersi negli storici più autorevoli e cattolici. Il papa riconosceva pubblicamente i suoi molti figli, che s'abbandonavano ad ogni oscenità, si coprivano d'ogni delitto. Basta ricordare i nomi di Lucrezia e di Cesare Borgia. La storia rifugge dal narrare quello che di loro si diceva. Ai delitti veri la pubblica voce ne aggiungeva altri immaginari, e Roma pareva divenuta una fucina infernale di vizi. Di tanto in tanto qualche cardinale moriva, e subito se ne attribuiva, come se fosse cosa naturale, la morte a veleno fatto propinare dal papa, il quale mandava i suoi agenti a confiscare i beni mobili ed immobili del defunto. Il duca di Gandia, Giovanni Borgia, fu nel 1497 pugnalato nella pubblica via, e gettato nel Tevere. Nessuno dubitò che ciò fosse avvenuto per opera del fratello Cesare, che restò sempre il figlio prediletto del papa. Certo al vero si mescolava allora il

falso; ma quando si son messe da parte le esagerazioni, le leggende, i fatti non bene accertati, rimane pur tanto, secondo gli scrittori più ortodossi, da mettere orrore nel vedere in qual morale abisso la Chiesa e l'Italia erano cadute. Di fronte a tale spettacolo un uomo come il Savonarola non poteva restare indifferente. Molti, e fra questi lo stesso cardinale di S. Piero in Vincoli, che fu poi Giulio II, affermava che la elezione di Alessandro VI era stata simoniaca e però nulla, che egli quindi non fosse vero papa, che si dovesse radunare un concilio per deporlo e procedere a nuova elezione. Carlo VIII parve anch'esso più volte sul punto di decidersi a questo partito. Il Savonarola avea ben presto cominciato a predicare contro la corruzione della Chiesa; sul bisogno di riformarla nei costumi, di separarla dai mondani e temporali interessi. Ogni volta che da Roma arrivavano notizie di nuovi scandali, di nuovi assassinii commessi per aumentare o rafforzare il temporale dominio, il suo spirito s'esaltava, la sua eloquenza acquistava una forza irresistibile, ed egli concludeva, tuonando dal pergamo: — Un grande flagello è vicino. La riforma non è possibile senza il castigo. *Ecclesia Dei flagellabitur et postea renovabitur.* — E poi raccontava le sue visioni, che erano immagini sensibili de'suoi pensieri. Ognuno capiva che le cose non potevano a lungo durare così. Era questo il vero momento in cui la Riforma di Martino Lutero diveniva inevitabile. Tutti lo sentivano; ne avevano come un oscuro, misterioso presenti-

renderla sicura, l'incanto della forza grandissima che questi sembrava avere, cominciò subito a svanire. In quel momento sarebbe stato necessario trovarsi a capo d'un popolo animato da vero spirito religioso, convinto della necessità di rinnovarsi tutto, per riformarsi e correggersi moralmente. Ma i Fiorentini erano invece troppo scettici, troppo indifferenti per ciò; essi volevano assicurare la Repubblica, ed erano pronti a cedere sul resto. Che i partigiani dei Medici e gli Arrabbiati, i quali volevano un governo di pochi, ed erano stati sempre avversati dal Savonarola, si unissero ora ai suoi nemici per combatterlo, si capirà facilmente. Egli quindi sentì a un tratto che il terreno cominciava a mancargli improvvisamente sotto i piedi.

Oltre di tutto ciò v'era nel Savonarola un lato assai facilmente vulnerabile. Il suo mistico esaltamento, la sua credulità nelle proprie allucinazioni, che erano prodotte dalle lunghe vigilie, dai continui digiuni, dalla eccitabilità nervosa, e che esso credeva invece rivelazioni divine, lo esponevano a pericoli che i suoi nemici seppero finalmente provocare con infernale accortezza. Pieno di fede nelle proprie dottrine, s'era anche persuaso che nell'ora del cimento, il Signore avrebbe operato qualche miracolo per salvare la Chiesa, in favore della quale egli predicava al popolo. E non solo lo credeva, ma lo diceva dal pergamo. In mezzo ai suoi discepoli più ardenti e più illusi, ve n'erano poi due, fra Domenico da Pescia e fra Salvestro Maruffi, il

primo, un fanatico di buona fede e d'indomito coraggio; il secondo, un fanatico volgare, che raccontava continue visioni, alle quali non sapeva egli stesso se credeva o non credeva. Questi due frati trascinavano il loro maestro, che non sempre poteva frenarli, e sulla loro imprudenza fecero principale assegnamento i nemici. Un francescano cominciò dal pergamo ad ingiuriare il Savonarola, dichiarandosi pronto ad entrare con esso nel fuoco, per dimostrare con tale esperimento vane le nuove profezie e dottrine di lui. Questi capì che tutto ciò era una provocazione, e rispose che il suo avversario tentava Iddio, volendo un miracolo, non per salvare la Chiesa, ma per malvagità, per capriccio umano, e non accettò la sfida. Non potette però impedire che fra Domenico, sempre impetuoso e di buona fede, l'accettasse per suo proprio conto. La nuova Signoria, che era riuscita avversa ai frati di S. Marco, favorì subito il francescano, apparecchiando ogni cosa pel pubblico esperimento del fuoco in Piazza.

Se il Savonarola, così pensavano adesso i suoi nemici, si lasciava trascinare ad entrare nel fuoco, vi sarebbe bruciato; se invece ricusava, avrebbe perduto tutto il favore del popolo, che ormai aspettava e voleva il miracolo. Nell'un caso e nell'altro, la Repubblica si sarebbe potuta liberare dalle minacce del papa. Nel giorno fissato il francescano dichiarò che aveva provocato solamente il Savonarola, e quindi con lui e non con altri voleva en-

trare nel fuoco. Le dispute furono molte, venne la pioggia, e finalmente l'esperimento non si fece. Il popolo, che invano aveva aspettato tutto il giorno in Piazza, per vedere lo spettacolo, fu adiratissimo contro del Savonarola, il quale ad un tratto sembrò avere la città intera contro di sè.

La storia fiorentina è piena di questi subiti mutamenti del favor popolare, di uomini portati prima sugli altari e poi trascinati nella polvere. Corso Donati, Giano della Bella, Michele di Lando, altri moltissimi fecero il doloroso esperimento. Nelle democrazie che arrivano, come era seguito in Firenze, ad una perfetta uguaglianza, le passioni s' impadroniscono istantaneamente di tutta la massa popolare, e nulla resiste al loro primo impeto. Così avvenne che nel maggio del 1498, quasi tutti i Fiorentini chiedevano la morte di colui che poco prima avevano tanto esaltato. Il convento di S. Marco fu tumultuosamente assalito, e dopo una breve resistenza dovette cedere. Il Savonarola, fra Domenico e fra Salvestro furono presi, processati e torturati. Il commissario del papa, espressamente venuto, li condannò come eretici, senza punto esitare, e li cedette poi al braccio secolare, che li fece subito impiccare e bruciare. I Fiorentini ne gettarono in Arno le ceneri, e parevano contenti di aver così assicurata la Repubblica. Essi continuarono però a reggerla secondo le leggi e le istituzioni consigliate dal Savonarola. Anzi le riforme stesse che vennero deliberate più tardi, come il gonfalonierato a vita

e il tribunale della quarantia, erano state già prima suggerite da lui nelle sue prediche. Il suo nome, dopo il martirio, tornò ben presto in onore; a lui furono coniate medaglie, e si sparsero fiori sul luogo del suo supplizio; alcuni lo adorarono addirittura come santo. E quando gli eserciti di Carlo V vennero ad assediare Firenze, per distruggere la Repubblica, si evocò di nuovo la memoria del frate di S. Marco, e si combattè eroicamente col suo nome sulle labbra. Tutti i libri che in questo secolo furono scritti sul Savonarola, ne esaltarono la virtù e l'ingegno, ne onorarono la memoria; quelli invece che furono scritti, anche da autori cattolicissimi, sopra Alessandro VI, che lo condannò al martirio, riconobbero che questi fu come papa una grande calamità per la Chiesa, come uomo un disonore del genere umano. Le ceneri del Savonarola vennero sparse al vento, ma le sue profezie si avverarono e le sue dottrine restarono nella sostanza eternamente vere. La Chiesa cattolica venne infatti flagellata, lacerata dalla Riforma di Martino Lutero, e dovette essa stessa cercar di correggersi, per resistere ai maggiori pericoli che la minacciavano. Il frate di S. Marco aveva predicato il culto alla libertà ed alla virtù, che egli credeva benedette, santificate dalla religione, e questo culto durerà eterno nel cuore degli uomini. Se egli fosse stato ascoltato, se l'Italia e la Chiesa avessero allora avuto la forza di rinnovarsi moralmente, molte calamità si sarebbero ri-

sparmiate all'una ed all'altra. Nè forse noi avremmo dovuto aspettare più di tre secoli e mezzo per poter dire di avere una patria.

Sarebbe ora superfluo fermarsi a spiegare quali furono gl'intendimenti che ebbe il Comitato fiorentino, presieduto prima dal compianto principe Strozzi e poi dal benemerito senatore Rasponi, nel proporsi d'innalzare una statua all'uomo che, puro d'ogni egoismo, d'ogni mondana ambizione, fu vittima solo della corruzione dei tempi, del suo culto disinteressato alla virtù, del desiderio di conciliare la religione e la libertà. Questo concetto è chiaramente espresso nella statua oggi scoperta ai vostri occhi, opera egregia del valoroso artista signor Enrico Pazzi. Con una mano il martire che oggi onoriamo solleva dinanzi agli occhi del popolo il simbolo della fede e della carità evangelica, l'altra posa sul Marzocco fiorentino, simbolo delle libertà comunali della patria di Dante e del Machiavelli, e così predica la dottrina che infiammò le moltitudini e che lo condusse al rogo. Il chiarissimo artista, che con tanta perizia e tanto vigore lo ha scolpito nel marmo, ebbe anche la fortuna di scolpire la statua del divino Alighieri, la quale s'ammira in Piazza Santa Croce. Colà il fiero Ghibellino ricorda ai posteri che l'arte e la letteratura debbono nobilitare, innalzare lo spirito nazionale, e far servire la libertà della patria a promuovere la cultura nel mondo. Qui il martire della libertà di coscienza ricorda, che se le sue ceneri furono

sparse al vento, riman sempre vero che solo la purità dei costumi e la rettitudine degli animi rendono forte la patria e sicura la libertà. L'uno e l'altro attestano che le persecuzioni ed il martirio, a lungo andare, non fermarono mai il trionfo della verità e della giustizia.

NUOVI STUDI SUI BORGIA[1]

Non è molto facile parlare del libro di cui diamo qui sotto il titolo,[2] senza correre il rischio d'essere o troppo indulgenti o troppo severi nel giudicarlo. L'autore ha intrapreso sui Borgia nuove ricerche, le quali furono spesso fortunate; ma ha fatto dei materiali raccolti un uso che lascia molto a desiderare.

La storia dei Borgia fu narrata dai contemporanei, anche i più autorevoli, in modo che i fatti veri si trovano mescolati colle narrazioni più assurde, colle leggende popolari, con esagerazioni d'ogni sorta. Riusciva quindi assai difficile arrivare alla verità, e formarsi degli uomini e degli eventi un giusto giudizio. Negli ultimi anni furono però scoperti in gran copia nuovi documenti, e scrittori valentissimi rifecero la storia di quei tempi con una critica così severa e scrupolosa, che il mistero che

[1] Pubblicato nella *Rassegna Settimanale* del 6 ottobre 1878.

[2] *Cesare Borgia, Duca di Romagna. Notizie e Documenti* raccolti e pubblicati da Edoardo Alvisi, Imola, 1878.

circondava i Borgia si può dire in grandissima parte dissipato. Restavano però sempre alcuni punti oscuri ed alcuni fatti ancora non abbastanza studiati. Fra le altre cose, non si conosceva qual fosse stato davvero il governo di Cesare Borgia, il duca Valentino, in Romagna. Molti autori ne avevano scritto grandi elogi; ma le loro narrazioni poi erano piene di fatti così sanguinosi e crudeli, che facevano prestare poca fede alle lodi vaghe e non provate. Da un altro lato sembrava certo che le popolazioni di Romagna non erano restate scontente del Duca. Quando infatti suo padre Alessandro VI morì, ed egli si trovò malato a morte, non si ribellarono, sebbene venissero da ogni lato stimolate a ciò; anzi lo aspettarono tranquille, e quasi lo invocarono. Era paura, era affezione, era prova della bontà del suo governo? Il rispondere con nuovi studi a tali domande non è di certo lavoro inutile, specialmente se si pensa che questo Duca sanguinoso e crudele venne più volte, pel suo modo di governar la Romagna, esaltato e preso anche a modello di principe riformatore e liberatore dell'Italia.

Ora il signor Alvisi, nell'*Appendice* del suo volume, pubblica alcune lettere, diplomi, capitoli del Valentino, e qualche breve papale, che gettano davvero nuova luce su questo governo. Da essi apparisce chiaro che il Valentino, per quanto lo comportava la sua natura tirannica e crudele, non voleva opprimere invano le popolazioni. Egli tradiva, ammazzava, assassinava i suoi nemici; le sue

bande armate saccheggiavano tutte le terre per cui passavano; ma una volta che aveva assicurato il proprio dominio, cercava lasciare alle città i loro privilegi comunali; le aggravava di tasse il meno che poteva, e spesso aiutava, sollevava i più poveri abitanti del contado. Voleva ancora che nei casi ordinari, quando non entravano in gioco le sue inique passioni, la giustizia fosse regolarmente amministrata. Ora tutto questo era il contrario di ciò che facevano i piccoli tiranni di Romagna, i quali, non contenti d'essere crudeli al pari di lui, vessavano in mille modi e senza ragione alcuna le popolazioni. Facevano leggi arbitrarie, e spingevano a violarle, mostrandosi sul principio indulgenti; poi divenivano a un tratto severissimi, e le eseguivano con rigore, riscuotendo in danaro le pene minacciate. Questo, secondo il Guicciardini, era uno dei loro modi ordinari di governo, per aumentar le entrate. Così avveniva che gli arbitrii continui più che le loro stesse crudeltà li rendevano odiosi, e quando il Valentino arrivava e li assaliva a tradimento e li spegneva, impadronendosi dei loro Stati, era spesso dalle popolazioni acclamato come un vendicatore.

I documenti pubblicati dal signor Alvisi fanno conoscere il governo del Valentino, non solo ponendo sotto i nostri occhi alcuni provvedimenti d'indole generale, ma ancora per mezzo di alcuni fatti particolari che essi illustrano. È noto, per esempio, come il Duca mandasse in sul principio a mettere l'ordine in Romagna un tal Remigio De Lorqua,

uomo crudelissimo. Questi non aveva appena ottenuto il fine per cui era stato mandato, che fu preso, imprigionato e dopo tre giorni decapitato: il suo cadavere sanguinoso venne esposto al pubblico nella piazza di Cesena. La causa vera di un tal procedere del Duca non si capiva. Il Machiavelli, che lo seguiva allora in Romagna, scrisse: sembra che abbia voluto dimostrare di saper « fare e disfare gli uomini a sua posta ». Altrove, spiegandosi meglio, aggiunse, che il Duca aveva con quell'atto voluto far credere di disapprovare le crudeltà, per ordine suo commesse da questo messer Remigio, e così, dopo averne avuto per sè tutto il vantaggio, farne ricadere su di lui tutto l'odio. Ma erano induzioni, che potevano anche supporsi maligne, del Segretario fiorentino. Ora invece il signor Alvisi pubblica (doc. 74) una importante notificazione del Duca alle città di Romagna, che ci fa assai meglio conprendere il fatto. — Messer Remigio, così scrive il Duca, sebbene largamente pagato con uno stipendio di 1200 ducati d'oro l'anno, oltre i donativi già avuti e molte promesse fattegli per l'avvenire, non s'era mai voluto astenere dalle continue estorsioni, fraudi e rapine. Nè era valso l'avergliene più volte fatto espressa proibizione, minacciandolo anche di pene severissime. I lamenti continuavano sempre per qualunque faccenda o giudizio venisse nelle sue mani. Ma quello che aveva messo il colmo alla misura era stato il commercio dei grani, fatto per suo proprio conto, a danno delle provincie da

lui governate, contro gli ordini più volte avuti. Inviando fuori le vettovaglie, aveva ad un tratto affamato il paese, l'esercito e soprattutto le terre nuovamente conquistate. Perciò era stato preso, e verrebbe sottoposto ad un severo giudizio, non volendo il Duca far soffrire ingiustamente i suoi popoli. — Il giudizio, come abbiam detto, fu una esecuzione sommaria. Senza voler dare troppa fede alle parole del Duca, è però assai notevole la spiegazione del fatto, che egli si credette in obbligo di dare alle popolazioni. Essa giova moltissimo a farci meglio conoscere la natura del suo governo.

Sono, fra gli altri, da ricordare anche alcuni documenti, che risguardano i lavori di architettura civile e militare dal Valentino commessi a Leonardo da Vinci, come pure una lettera nella quale il duca d'Urbino narra la sua fuga, quando fu a tradimento assalito dai Borgia ne' suoi Stati. Con questi nuovi documenti (fra i quali sarebbe stato bene non mescolarne parecchi di troppo minore importanza, e spesso già stampati), con alcune cronache locali che a lui erano note, il signor Alvisi avrebbe di certo potuto fare un lavoro molto utile sul governo del Valentino in Romagna. Invece egli ha commesso l'errore gravissimo d'accingersi a scrivere una vera e propria biografia, al che fare gli mancavano non solo altri nuovi materiali, ma anche una piena conoscenza di quelli che già erano pubblicati; ed una critica sicura per valersene nel trattare un argomento tanto più vasto e difficile. Quello

poi che è peggio ancora, la parte nuova delle sue ricerche, divenuta episodio secondarissimo d'un assai più lungo lavoro, non ha potuto ricevere il necessario svolgimento, ed è restata come affogata in una moltitudine di fatti notissimi, già narrati con molto maggiore esattezza ed eloquenza da più autorevoli scrittori. Così l'Appendice di documenti rimane ciò che v'ha di più importante in tutto il libro.

Il signor Alvisi, è vero, s'è sforzato di dare qualche apparenza di originalità a tutto quanto il volume; ma per ciò fare ha seguito un metodo che noi non possiamo in alcun modo lodare. Egli ha continuamente citato i documenti e le fonti, che erano stati trovati o adoperati la prima volta da scrittori come il Reumont ed il Gregorovius, senza ricordare i loro nomi. E di ciò fu assai severamente punito, giacchè ogni volta che si allontana da questi, ripescando aneddoti incerti in cronache di cui non ha prima esaminato la credibilità, ricade in errori, che erano stati già da essi corretti. L'esame scrupoloso delle fonti, sempre necessario, è assolutamente indispensabile quando si tratta dei Borgia, intorno ai quali, come dicemmo e come è assai noto, corsero tante notizie false, ripetute qualche volta anche da scrittori autorevoli come il Guicciardini. Occorre perciò andare coi piè di piombo, e prestar fede solo ai documenti originali ed alle narrazioni di testimoni oculari o di scrittori veramente imparziali. Una volta poi che questo lavoro di critica e di epurazione è stato fatto da persone

competenti, a che giova confondere da capo le cose, per la smania di sfogliare di nuovo cronache poco sicure? Che autorità può aver per esempio il Bernardi a dare argomenti in difesa del Valentino, che lo aveva dichiarato suo storico ufficiale? Con questo e con altri cronisti di ugual valore, il signor Alvisi vorrebbe correggere qualche volta i *Dispacci* di A. Giustinian, che furono sempre riconosciuti una delle fonti più autorevoli per la storia dei Borgia. E invece presta una gran fede, e si vale continuamente della *Relazione* dell'altro ambasciatore veneto, A. Capello, senza punto distinguere quando narra fatti seguiti al tempo della sua dimora in Roma, e quando narra invece fatti seguiti assai prima, intorno ai quali non poteva che ripetere, come tanti altri facevano, le voci che allora correvano. Pure questa distinzione era stata accuratamente fatta appunto dal Reumont, dal Gregorovius e da altri Italiani e stranieri. Or se a tutto ciò s'aggiunge, che il signor Alvisi scrisse il suo libro senza essere riuscito a formarsi un'idea chiara e determinata del carattere del Valentino, che troppo spesso vuol riabilitare, si capirà facilmente qual grande incertezza si debba trovare in tutto il volume, nonostante il merito delle ricerche più sopra accennate.

Ma, per uscir del vago, dobbiamo pur venire a citare qualcuna almeno delle inesattezze che abbiamo segnate in margine, nel leggere il volume. Cominciando dalla prima pagina, l'autore fa nascere

il Valentino nel 1474, e cita l'albero genealogico del Cittadella, senza ricordare le moltissime giunte e correzioni che vi fece il Reumont nell'*Archivio Storico*, senza ricordare che il Gregorovius, nella sua *Lucrezia Borgia*, pubblicò un documento da cui il Valentino apparisce nato certamente nel 1476. E subito dopo, parlando della erudizione prevalente in Roma, scrive: « Ma è da notarsi che nei pompo- « niani era più desiderio di opporsi alla barbarie « della letteratura e delle istituzioni, che di sosti- « tuire i principii pagani ai cristiani » (pag. 3). Veramente questo nome di pomponiani dato agli eruditi, forse perchè in Roma era l'Accademia fondata da Pomponio Leto, è nuovo ed anche un po' strano. Quale fosse poi « la barbarie della letteratura e delle istituzioni » cui essi si opponevano, è difficile dirlo. Erano le libere istituzioni che allora appunto cadevano; era la letteratura di Dante, del Petrarca e del Boccaccio; era il cristianesimo? Ma non vogliamo punto fermarci su questa, nè sopra alcun'altra osservazione che si riferisca ai tempi in generale, per tornare a quelle solamente che risguardano direttamente i Borgia.

Parlando dell'assassinio del duca di Gandia, di cui era universalmente tenuto autore il fratello Cesare, il signor Alvisi dice: « Dalle indagini fatte « si potè ritrarre che il duca (di Gandia) era stato « condotto in una vigna, dove fu tormentato, esami- « nato e poi morto » (pag. 34). E qui trascrive alla rinfusa molte delle mille voci più o meno vere, più

o meno assurde, che correvano allora per le bocche di tutti in Roma ed in Italia, sulle cagioni e sull'autore del fatto, senza fermarsi a distinguere le probabili dalle incredibili. Che il duca di Gandia fosse poi stato condotto in una vigna, per essere ivi tormentato, esaminato e morto, è di tutte le notizie la meno credibile. Egli cenò colla madre Vannozza e con altri, fra cui il Valentino, col quale uscì la sera, e, poco dopo averlo lasciato, fu assassinato.

A pag. 74 l'autore parla a lungo d'una congiura di Caterina Sforza, signora di Forlì, per ammazzare, con « una lettera di credenza attossicata », Alessandro VI, « il quale, toccandola, sarebbe re- « stato morto ». È vero che il papa parlò, scrisse e strepitò per questo preteso tentativo di avvelenamento, che egli diceva di avere scoperto in tempo; ma è vero anche che gli uomini prudenti credettero universalmente, che fosse una invenzione dei Borgia, per avere un pretesto d'assalire lo Stato di Forlì, ed impadronirsene come poi fecero.

Più oltre l'autore ci dipinge il Valentino in mezzo ai letterati, e dice che « la corte di Cesare rappre- « senta un momento del contrasto durato per tutto « il secolo tra i due elementi della letteratura nazio- « nale » (pag. 99). Lasciamo stare la forma poco elegante con cui è espresso il pensiero; ma il pensiero non risponde al vero. Nessuno ha mai supposto che il Valentino vivesse fra i letterati o fosse un mecenate. Nella sua cancelleria v'erano impie-

gati eruditi o che presumevan di esser tali, perchè allora ve n'eran per tutto. Qualche volta ebbe con sè uno o un altro poeta buffone; ma la sua corte non rappresentò mai, che si sappia, nessun *momento* di nessun *contrasto* letterario. Lo stesso signor Alvisi cita una lettera d'Isabella d'Este con la quale essa, cercando d'aver dal Duca due fra le più belle statue da lui prese in Urbino, dice non parerle ciò « inconveniente pensiero, intendendo che Sua Exc. « non se delecta molto de antiquità ». Ed il Valentino dette le statue, perchè veramente nè di lettere nè di antichità si dilettava punto.

Nel raccontare l'assalto delle genti del Valentino contro una giovane che, accompagnata da molto seguito andava sposa a Giovanni Caracciolo capitano dei Veneziani, assalto nel quale gli uomini del seguito furono feriti, e la giovane portata via prigioniera, il signor Alvisi non vuol credere che il Duca avesse in ciò alcuna colpa, e biasima coloro che, secondo lui, lo calunniarono. Ma l'opinione generale lo accusava, e i Veneziani che si dovettero lungamente occupare del fatto, ne fecero sempre carico a lui nelle lettere ai loro ambasciatori. Egli negò, come soleva far sempre, di avere in ciò avuto alcuna parte; ma poi fece restituire la donna. Il signor Alvisi, quasi a dar nuova prova della innocenza del Duca, prosegue: Il caso vuole che, subito dopo questo atto di pretesa violenza, il diario cesenate ne oppone uno di gentilezza. Beatrice d'Aragona, tornando d'Ungheria, passò per la Romagna,

e il Duca le mandò un regio dono e le fece rendere onore (pag. 165). Ma tutto questo ci pare che non provi nulla. Il rendere i dovuti onori ad una principessa di sangue reale, era un atto di cortesia, cui non poteva mancare chi presumeva di esser divenuto sovrano anch'esso.

Dopo aver parlato della presa di Faenza, che si difese con eroismo, e della prigionia dell'amato signore Astorre Manfredi, che s'arrese al Duca, salva la vita, e fu invece ammazzato, il signor Alvisi racconta il tradimento, ma par quasi che voglia attenuarne la iniquità. E quando il Guicciardini scrive come l'infelice giovane, menato a Roma, fu dal Duca privato della vita, dopo che venne « sa« ziata la libidine di qualcuno », il signor Alvisi osserva che questa voce, « sorta forse a causa dei « corrotti costumi della corte, solo il Guicciardini la « riporta ». Invece la ripetono altri scrittori contemporanei, e fra questi citiamo l'onestissimo Nardi, il quale dice appunto che la morte del misero Astorre « non fu senza ignominiosa violenza, testimonio « parimenti di libidine e di crudeltà ».[1]

Fra i Borgia v' è un infante Giovanni, che nel settembre 1501 aveva tre anni. Con un breve del primo di quel mese, il papa lo dichiarava figlio del Valentino e di una donna non maritata (*soluta*). Con un secondo breve dello stesso giorno, lo dichiarava, invece, suo proprio figlio, aggiungendo che, per buone ragioni, non aveva ciò detto nel primo breve,

[1] *Istorie di Firenze*; Firenze, 1842. Vol. I, pag. 238.

e che tutto ciò non doveva renderlo inabile ad ereditare. I due documenti originali, pubblicati dal Gregorovius, si trovano a Modena. Questo è certo uno dei fatti più strani e misteriosi in tutta quanta la storia dei Borgia, tanto che non è mancato in alcuni il sospetto orrendo, che la donna *soluta*, a cui i due brevi alludono, sia appunto Lucrezia Borgia, separata dal marito Giovanni Sforza, al tempo di cui in essi si discorre. La storia rifugge dal fermarsi su questi fatti e su questi sospetti; ma una volta che si è costretti a parlarne, non bisogna, come fa il signor Alvisi, lasciar tutto nell'incertezza, contentandosi d'interpetrare una o un'altra frase di secondaria importanza (pag. 216). Ciò che più importa non è il sapere perchè Cesare Borgia in un breve sia chiamato *soluto*, in un altro *coniugato*; ma il sapere chi erano veramente i genitori di Giovanni, e perchè il papa in uno stesso giorno scrivesse due brevi che sopra un punto così essenziale si contraddicevano. Chi voleva ingannare? Perchè poi il signor Alvisi non ricordi in questo punto il Gregorovius, che ha trovato e pubblicato i due documenti, è cosa che non comprendiamo e non possiamo scusare.

A pag. 258 si parla dello strangolatore ai servigi del Duca, noto col nome di don Micheletto, e si afferma che s'ingannarono oratori e cronisti dicendolo spagnuolo, perchè egli chiamavasi Michel Corella, e aveva questo nome da un paese del Veneto, nel quale era nato, come apparisce da « al-

« cune lettere ». Invece don Michele Coriglia era spagnuolo, come apparisce da molti documenti che si trovano nell'Archivio di Firenze, e vennero pubblicati, fra cui citiamo la sua nomina a bargello delle milizie fiorentine, nella quale è espressamente chiamato spagnuolo. È vero che in una delle edizioni del Machiavelli fu messa una nota, ripetuta poi nelle edizioni più recenti, e che in essa s'allude ad *una* lettera, in cui sarebbe la notizia data anche dal signor Alvisi. Ma dove sia questa lettera, nessuno lo dice, e quando fu cercata nessuno la trovò. Resta poi a vedere se, quando fosse trovata, potrebbe avere autorità maggiore dei cronisti, degli ambasciatori e dei documenti ufficiali.[1]

Fra i documenti pubblicati dal signor Alvisi v'è, come abbiamo già detto, una lettera nella quale Guidubaldo d'Urbino narra il modo iniquo col quale i Borgia, fingendosi suoi amici e chiedendogli aiuto, lo assalirono a un tratto nel proprio Stato, da cui a fatica scampò vivo, fuggendo a precipizio. Ma il signor Alvisi presta, non si sa perchè, poca fede a un tale racconto, che va pur d'accordo con quello di molti cronisti contemporanei, ed è confermato da altri documenti. Egli dice che questa narrazione non è più sicura di quella fatta in una lettera del Valentino al papa, nella quale si pretendeva che traditore fosse invece l'infelice Guidubaldo, a cui più tardi dovette il Valentino stesso cercar perdono,

[1] Più tardi trovammo e pubblicammo la lettera, che in fatti non prova nulla. *N. Machiavelli e i suoi tempi*, vol. II, pag. 487.

dichiarandosi colpevole, e scusandosi col dire d'essere stato istigato dal papa suo padre, maledicendone l'anima e la memoria. Ciò apparisce da un documento assai noto, pubblicato la prima volta dall'Ugolini e ripubblicato poi più volte. Anche del notissimo fatto di Sinigaglia, dell'assassinio cioè di Oliverotto da Fermo, di Vitellozzo e degli altri due capitani del Valentino, non si sa bene che giudizio faccia il signor Alvisi, perdendosi egli in molti particolari, non sempre certi nè credibili, senza discuterli.

Tutto ciò non dipende solo dal volere troppo spesso e senza ragione far l'apologia di Cesare Borgia; ma dal non essersi l'autore, come abbiamo già detto, formato di lui un concetto chiaro, confondendo questa incertezza colla imparzialità storica. Ma non basta, per essere imparziale, accumulare fatti senza coordinarli fra loro, nè si può giudicare un uomo senza determinarne il carattere. Il signor Alvisi accusa di parzialità l'ambasciatore A. Giustinian, perchè questi ha dei Borgia una pessima opinione, che esprime senza riserve, adducendone le ragioni. Se invece di biasimarlo lo avesse imitato, dicendo anch'egli chiara la sua opinione, e provandola, se ne sarebbe trovato assai meglio. Non facendolo, corre troppo spesso il rischio d'arruffare col suo libro nuovamente una matassa, che in gran parte era stata dipanata, non senza grandissima fatica.

Aggiungiamo una o due altre osservazioni, per far poi punto. L'autore ci parla d'un ritratto di

Cesare Borgia, fatto da Leonardo da Vinci, e simile in tutto « a quello del Vaticano, creduto di Raffaello « Urbino » (pag. 397). Ma nel Vaticano non v'è un ritratto del Valentino, del quale anzi, secondo gli storici, non abbiamo alcun ritratto di provata autenticità. Quello che da alcuni è attribuito a Raffaello, trovasi invece nella galleria Borghese, e neppure di esso è provata l'autenticità.

Molte sarebbero le osservazioni di forma che dovremmo fare; ma le lasciamo da parte, per conchiudere solo col notare che non sempre ci piace il modo incerto con cui l'autore scrive i nomi propri, qualche volta cioè all'antica, qualche volta alla moderna, qualche altra nè all'antica nè alla moderna. A lui piace scrivere Val dell'Amona, invece del modo più comune, Val di Lamone, sebbene quel fiume sia generalmente chiamato Lamone. Il capitano francese Ives d'Allègre o d'Alègre, diviene pel signor Alvisi Ivo d'Allegra, e monsignor d'Allegra. Alfonso d'Aragona duca di Bisceglie, diviene Alfonso di Biselli (pag. 109 e altrove). Ma basti per ora.

Se il signor Alvisi non ci sembrasse un giovane d'ingegno, meritevole d'essere incoraggiato a continuare negli studi, non ci saremmo fermati così lungamente ad esaminare il suo volume, del quale abbiam notato non solo gli errori, ma anche i pregi. Speriamo che egli saprà vedere nella nostra franchezza, un segno di stima e un desiderio d'aver presto da lui nuovi lavori.

FERRUCCIO E MARAMALDO[1]

Da qualche tempo s'è nei giornali sollevata una disputa assai vivace intorno alla morte di Francesco Ferruccio. La notizia che il signor E. Alvisi, il quale s'era già fatto conoscere con un suo libro sul Valentino, avesse scoperto nuovi documenti, i quali provavano che l'eroico soldato della repubblica fiorentina non era stato ucciso da Fabrizio Maramaldo, fu quella che sollevò la disputa. E prima ancora che il signor Alvisi avesse dato alla luce il suo volume, venne aspramente assalito nei giornali. Noi siamo pienamente d'accordo con l'on. F. Martini, quando si scaglia con eloquenza contro coloro i quali d'una questione di verità storica vogliono fare una questione di leso patriottismo, ingiuriando le pazienti e oneste indagini d'uno studioso, il quale ha cercato solamente il vero. Ed ora che il libro è finalmente venuto alla luce, si può affermare che esso prova la molta dottrina dell'autore, non meno

[1] Pubblicato nella *Rassegna Settimanale*, 30 ottobre 1881.

che la sua perfetta buona fede. Anche là dove è caduto in errore, esso pubblica tutti i nuovi documenti da lui trovati, che stanno contro la tesi che sostiene. In tal modo offre egli stesso al lettore le armi per combatterlo; ma, anche cadendo in errore, aggiunge nuovi fatti e nuove cognizioni a quelle che già avevamo. Noi dunque ci proponiamo di dir brevemente al lettore ciò che v'è di nuovo e di vero in questo libro,[1] e ciò che, secondo noi, v'è di errato.

Il libro è scritto con qualche confusione. Non è una narrazione storica, e non è una dissertazione critica; ma ora una cosa, ora l'altra. Comincia con un esame delle fonti storiche; narra poi la vita di Fabrizio Maramaldo; si ferma a lungo sulla battaglia di Gavinana, esaminando da capo le fonti anche più minutamente; continua narrando la vita del Maramaldo. Ma lasciamo da un lato questi difetti di forma, e veniamo alla sostanza. Non v'è dubbio nessuno che, con industria ed ingegno non comuni, con molte ricerche e documenti, l'autore è riuscito, anche dopo i pregevoli studi del De Blasiis, di cui s'è continuamente giovato, a mettere sempre più in chiaro, che il Maramaldo fu migliore della sua fama. Di nobile famiglia, esso fu un soldato valorosissimo ed un capitano di grande reputazione al suo tempo; universalmente stimato, si condusse in più occasioni cavallerescamente; godette l'amicizia

[1] *La battaglia di Gavinana* di Edoardo Alvisi: Bologna, Zanichelli, 1881.

di onorati cavalieri, di donne gentili come Vittoria Colonna, la quale scriveva al principe d'Orange, che « fece infinite volte esperienza della virtù, sin- « cerità e fede » del Maramaldo.[1] E questi continuò ad essere stimato anche dopo la battaglia di Gavinana, sebbene gli storici fiorentini, come era del resto assai naturale, lo infamassero. In sostanza però non si può mettere in dubbio che egli era un soldato di ventura crudele, feroce, capace di tutte le azioni che commettevano allora gli uomini del suo mestiere, fra i quali non era però dei peggiori.

L'Alvisi ha coi suoi documenti sempre meglio provato del pari, che la guerra combattuta allora in Toscana contro i soldati della repubblica fiorentina, s'era inferocita; era divenuta, come dicevano, *mala guerra*, non per colpa solamente del Maramaldo, ma anche del Ferruccio, poco meno crudele e feroce. Questi, che era commissario generale nell'esercito, non veniva dagl'Imperiali risguardato come un vero e proprio capitano, sebbene, più e meglio assai degli altri, ne facesse tutte le parti. Egli impiccava con grande facilità coloro che gli venivano nelle mani, e fra gli altri impiccò a Volterra anche un tamburino mandato dal Maramaldo ad intimargli la resa. Più volte questi due uomini s'ingiuriarono vivamente: finirono poi coll'odiarsi ferocemente, e furono sul punto di battersi in duello. Su tutto ciò il signor Alvisi ci dà molti e nuovi particolari, cavati

[1] *Lettera di Vittoria Colonna*, citata dall'Alvisi a pag. 30.

sempre da documenti autentici. Nel suo libro egli non s'è contentato di ricorrere agli storici più noti ed autorevoli; ma ha sempre cercato e spesso ha trovato le fonti di cui essi si sono valsi, e con questo lodevole sistema è sempre andato più vicino che ha potuto ai fatti che narrava. Ha compiuto ricerche in quasi tutte le biblioteche ed archivi d'Italia, dove era possibile trovar documenti originali, e si è fermato solo quando è arrivato ai testimoni oculari o agli atti pubblici più autentici. Credere che nel difendere a questo modo il Maramaldo si faccia ingiuria al Ferruccio è puerile. Si fa torto invece al Ferruccio, quando si crede che, a mantenere intatta la sua fama di eroico soldato, sia assolutamente necessario che il Maramaldo rimanga in tutto e sempre un volgare assassino.

Ma il libro del signor Alvisi contiene un'altra parte assai notevole, che più di tutte richiama l'attenzione del pubblico. Egli crede di poter coi suoi documenti dimostrare che il Ferruccio, fatto prigioniero a Gavinana, non fu ucciso dal Maramaldo, come si è sempre detto e creduto, ma dai soldati del principe d'Orange. Il fatto, quale tanti storici lo hanno ripetuto, è, secondo lui, una leggenda inventata la prima volta da Mambrino Roseo, in un suo poemetto popolare, pubblicato nel 1530, l'anno stesso della battaglia di Gavinana. Nessuno dei più autorevoli scrittori volle allora prestar fede alla leggenda; solo quando il Giovio la copiò nelle *Historiae sui temporis*, pubblicate nel 1552, tutti gli

storici fiorentini la ripeterono. Così passò alla posterità come un fatto storico indiscutibile. Per provare questa sua tesi, il signor Alvisi, con indicibile industria, istituisce una serie assai lunga e minuta di confronti; ma non si avvede punto che il suo ragionamento non regge. E prima di tutto, perchè deve il Giovio aver preso il fatto dal poema popolare, quando lo stesso signor Alvisi pubblica una lettera di lui, scritta da Roma il 9 agosto 1530, cioè neppur sei giorni dopo la battaglia, ed in essa il Giovio dice d'aver saputo, sin d'allora, con certezza come era andato il fatto, da quattro capitani venuti dal campo per ragguagliarne il papa? Il Ferruccio era stato preso prigioniero, e menato dinanzi al Maramaldo, che « gli caziò la spada nella golla, « et disse: ammazzate lo poltrone per l'anima del « tamburino qual impiccò a Volterra » (doc. 124). E quando pure il Giovio avesse copiato dal poemetto, e dalle sue storie avessero poi, come vuole l'Alvisi, copiato il Segni, il Nardi, il Sassetti, ne segue che copiarono tutti gli altri che scrissero prima o dopo di lui? E non vi sono scrittori autorevolissimi, come il Giannotti ed il Guicciardini, che scrissero prima, confermarono il fatto ed ebbero modo di conoscerlo per vie direttissime? E quando pur fosse provato (come certo non è), che la prima sorgente della narrazione fu il poemetto del Roseo, ne vien forse per necessaria conseguenza, che il fatto in esso narrato debba in ogni modo esser falso? Qui non si tratta d'una creazione popolare e poetica,

come ne ebbero i popoli primitivi, che nei loro canti alteravano sostanzialmente la verità storica. Si tratta invece d'una narrazione contemporanea, che di poesia non ha altro che il metro, e nella quale l'autore discute qualche volta, e distingue quello che sa con certezza da quello di cui non è sicuro. Si vede chiaro che spesso ricorre anche a documenti originali, e più volte ricorda con esattezza i trattati. Mambrino Roseo era uno di quei semiletterati, che allora scrivevano per il popolo; compose in verso ed in prosa; aveva grande passione per la storia e pei poemi cavallereschi ad un tempo. Durante l'assedio di Firenze fu soldato della Repubblica, sotto il comando di Malatesta Baglioni, e negli ozi della guerra ingannava il tempo, scrivendo *Lo Assedio et Impresa di Firenze*, che è una storia sotto forma di poema cavalleresco. Ivi egli narra, in una forma poetica e popolare, fatti in mezzo ai quali si trovò e de' quali fu parte; la sua narrazione risponde così spesso al vero, che Benedetto Varchi, il quale scrisse assai più tardi e fece tante ricerche pazientissime, se ne valse come di storico documento, ed ebbe ragione di farlo. Dopo il 1530, sotto i Medici, si scrissero poesie che ingiuriavano la memoria del Ferruccio; ma queste non hanno che fare col poemetto del Roseo. Quando egli ci dà dei particolari assai minuti, che si ritrovano pure nel Giovio, il signor Alvisi vede subito una prova che questi ha copiato. E sia pure, ma quei medesimi particolari sono spesso confermati anche

dai documenti. Il Roseo, per esempio, dice che il Ferruccio non ebbe il tempo di valersi d'alcuni fuochi lavorati, che aveva apparecchiati contro il nemico. Il Giovio, precisando ancora più, ripete la medesima notizia, e l'Alvisi soggiunge subito: ecco la prova che egli copiò la leggenda. Ma fra i suoi stessi documenti c'è una lettera, scritta poco dopo la battaglia, dalla Porretta, che non è molto lungi da Gavinana, e in essa si dice che il Ferruccio aveva « trombe di fuoco lavorato, ma fu tanto la cosa « presta, che non si poterono adoprare » (doc. 123). Non è questa una prova, invece, che il Roseo, nel suo poemetto, non inventava di sua testa, ma narrava fedelmente fatti davvero seguiti, e che si trovano perciò anche negli storici?

È singolare qualche volta vedere come il signor Alvisi si ostini a dubitare della verità di un fatto, che quasi tutti i documenti da lui stesso scoperti e pubblicati tornano a confermare. Nel mattino del 4 agosto, cioè poche ore dopo la battaglia, che finiva la sera del 3, Martino Agrippa, segretario del vice-legato di Bologna al campo, scriveva in gran fretta: « Il Ferruzio morto per mano del signor « Fabritio » (doc. 120). Nel medesimo tempo l'oratore del Duca di Ferrara scriveva: « Cicco Ferruzzi, « essendo prigione di alcuni fanti italiani e spa- « gnuoli, et sopra di questo combattendo, Fabrizio « Maramao, per *levare la lite*, lo ammazzò » (p. 171). Gli Anziani di Lucca scrivono la mattina dello stesso giorno 4 agosto: « Et il detto Ferruccio, siando

« rimasto prigione di due capitani del signor Fa-
« britio, esso signore lo ha ammazzato, perchè così
« aveva iurato, se li capitava nelle mani » (p. 172).
Un'altra lettera scritta da Lucca, anch'essa nel me-
desimo giorno, dice: « Il detto Fabritio di sua mano
« schannò il Ferrucci, chè avevano a saldare in-
« sieme qualche conto vecchio », (doc. 122). Il Gondi,
che era stato commissario a Volterra, narra prima
dell'odio implacabile, manifestatosi colà tra il Ma-
ramaldo, il quale si doleva che un *cittadino* fioren-
tino osasse tanto contro di lui, capitano d'eserciti,
ed il Ferruccio, che gli aveva fatto rispondere d'es-
sere pronto a provargli che voleva più di lui. E poi
aggiunge, che quando il Maramaldo lo vide pri-
gione, subito gli fu addosso gridando: « Ahi! pol-
« trone che volevi combattere meco » (doc. 132).
Ma tutte queste testimonianze, aggiunte alle molte
altre che abbiamo, non valsero punto a rimuovere
il dubbio del signor Alvisi. Ora essendo egli un
uomo d'ingegno, ed un ricercatore accorto, sarebbe
strano assai che il dubbio non avesse proprio alcuna
ombra di ragione.

Due furono in verità le prime ragioni del suo
dubbio.

1° Il vedere che ognuno adduce del fatto una
diversa causa: chi dice che il Maramaldo ammazzò
il Ferruccio, per vendicare la morte del tamburino;
chi per vendicare la morte del principe d'Orange;
chi per odio implacabile contro di lui; chi per levare
la lite insorta fra i soldati che lo tenevano prigione.

Ma il dubbio sulle ragioni del fatto, che tutti affermano, non può far dubitare del fatto stesso. Le cause sono subiettive, e bisogna indurle, indovinarle; il fatto si vede. Forse lo stesso Maramaldo non si rese un conto assai chiaro di tutti i motivi, che lo indussero in quel momento a commettere un atto il quale doveva per sempre disonorare il suo nome. È assai probabile che molte cagioni, forse tutte quelle addotte dai vari scrittori, vi contribuissero in quel momento; ma in diverse proporzioni, che nessuno potrà mai determinare.

2° L'altra ragione del dubbio è alquanto più grave. Il fatto avvenne in presenza d'un numero grandissimo di persone; come è dunque che viene narrato con particolari diversissimi, alcuni dei quali lo alterano sostanzialmente? Chi dice che il Maramaldo ammazzò il Ferruccio, quando era già ferito; chi dice che fu primo a colpirlo, e che i soldati poi lo ammazzarono; chi dice che il Maramaldo fu solo a ferirlo ed a finirlo; chi dice addirittura che lo ammazzarono i soldati del Principe.

Queste contradizioni, o almeno divergenze innegabili, hanno fatto dubitare il signor Alvisi. Il dovere dello storico gli avrebbe qui dovuto imporre di esaminare ad uno ad uno i diversi particolari, respingendo quelli che gli parevano non autentici o meno credibili, per vedere se c'era modo di accogliere gli altri nella sua narrazione, ponendoli insieme così che non si contraddicessero, ma si confermassero tra loro. E doveva ricordarsi, che

queste divergenze nelle narrazioni diverse dei fatti anche più clamorosi e più noti, si ripetono sempre. Il signor Alvisi ha invece ragionato diversamente. Che appena ucciso il Ferruccio, si spargesse nel campo la voce, che l'avesse ammazzato il Maramaldo suo mortale nemico, e ciò prima anche di sapere come il fatto fosse andato, è cosa, secondo lui, naturalissima. Se però il fatto fosse stato vero, tutti lo avrebbero narrato allo stesso modo; le molte divergenze fanno quindi supporre che si tratti d'una erronea induzione, a cui tutti credettero subito come ad una realtà. E si pose allora a cercare addirittura argomenti e prove, per dimostrare che il fatto non era assolutamente vero. E le prove di ciò, secondo lui, sono tre.

1° Il papa aveva imposta sul Ferruccio una taglia, promettendo 5000 ducati a chi lo dava morto, e 10,000 a chi lo dava vivo. È possibile mai che il Maramaldo avesse voluto perdere 5000 ducati, pel gusto di uccidere il Ferruccio, che in ogni modo sarebbe stato poi messo a morte dal papa?

Ma il desiderio della vendetta non può nulla in un uomo come il Maramaldo? L'ira, la passione non accecano mai? E non potevano trascinare, in un momento come quello, quando una battaglia così decisiva era appena finita, il principe d'Orange appena morto e il sangue scorreva da ogni parte? Ma v'è di più. A chi spettavano i 10,000 ducati promessi dal papa? A chi « dava il Ferruccio vivo », dice una lettera citata dal signor Alvisi (doc. 102);

il che vuol dire che la taglia andava legalmente ai tre soldati che lo avevano preso, e dei quali il Giovio dà anche i nomi, a lui ripetuti dai capitani venuti a Roma. Se ciò non fosse, e la taglia avesse, in ogni caso, dovuto andare al capitano, non si spiegherebbe perchè mai, quando la battaglia era ancora dubbia, il Maramaldo, per animare i soldati, facesse leggere di nuovo nel campo l'avviso della taglia promessa, come ci racconta lo stesso signor Alvisi (pag. 161). Il Maramaldo adunque non rinunziò nè ai cinque, nè ai dieci mila ducati, che legalmente non spettavano a lui. E così questa prima prova non ha alcun valore.

2° Il signor Alvisi ha trovato fra le carte del Varchi una relazione, che egli suppone d'un Angelo Sperino, sebbene il Ms. abbia solo *Ang*: *Spa*:, o forse anche *Spe*:. Chiunque ne sia però l'autore, essa è del tempo, ed è scritta da uno che si trovava nel campo imperiale. Che cosa dunque dice? Dopo aver narrato che il principe d'Orange, avanzatosi colla sua cavalleria, venne ucciso in battaglia, e che i suoi furono messi in rotta, prosegue: « Nondimeno ivi « a poco, giungendo le fanterie del Principe, rup- « pero Ferruccio et le sue genti, et lo fecero pri- « gione. Et fu ammazzato, secondo la pubblica fama « o da Fabrizio Maramaldo colonello napolitano; « ma il vero è che egli non fu 'l primo che gli dette, « ma un gentil huomo spagnuolo detto Garaus,[1]

[1] Così il documento pubblicato in Appendice dall'Alvisi. Egli, a pag. 167 del suo libro, ne riporta le parole alterandole alquanto,

« continuo del Principe » (doc. 189, a pag. 413). E altro non dice di ciò.

Il signor Alvisi vuole in questa relazione vedere assolutamente la prova certa, che il Ferruccio fu ammazzato dal Garaus, parente del Principe, e non dal Maramaldo. A noi pare invece evidentissimo, come del resto gli ha osservato già il signor Guerrini, che la relazione conferma il fatto che egli vuol negare. Conferma cioè che la pubblica fama diceva uccisore il Maramaldo, ed aggiunge solo, che esso non fu il primo a dare. È chiaro come ciò implichi necessariamente, che, se non fu primo, fu secondo o terzo.

3° Ma di questo l'Alvisi non s'è voluto in modo alcuno persuadere, ed aggiunge un terzo argomento, che viene, così egli crede, a confermare luminosamente il secondo. Filippo dei Nerli, fiorentino e contemporaneo, ecco come narra il fatto ne' suoi *Commentari*: « Gli uomini del Principe, o pel dispiacere « della morte del loro Signore, o per qualsivoglia « altra ragione che gli movesse, privarono della vita « anco il Ferruccio ». Ecco dunque che, secondo il

---

di che gli fu da altri mosso aspro rimprovero. Il prof. Oscarre di Hasseck, di Trieste, osservò poi nel *Fanfulla della Domenica* (16 ottobre 1881), che in tedesco, *Einem dem Garaus machen*, significa *Fare la festa a uno*, e si dice della uccisione con arma da taglio. Ne volle quindi indurre, che perciò forse venne dai Tedeschi dato allo Spagnuolo il soprannome di Garaus. Ma doveva, quando si ammetta l'ipotesi, essere un soprannome dato già prima per altri fatti. In ogni modo tutto ciò non aggiunge nè toglie nulla, nel caso nostro.

Nerli, è anche più chiaramente asserito, che i soldati del Principe, non il Maramaldo, uccisero il Ferruccio. E ormai, pienamente convinto del suo assunto, il signor Alvisi non pensò ad altro che a cercare come la leggenda s'era formata.

Qui si potrebbe veramente chiedere al signor Alvisi: perchè mai egli, che mise in dubbio l'autorità di tanti scrittori, vuole poi concederne una così illimitata al Nerli, che era mediceo dichiarato, che accennò appena fugacemente il fatto, senza presumere punto di esserne bene informato? Ma, in fine, questi è pure uno storico autorevole, e sulle sue parole non si può leggermente passare. C'è però un modo assai semplice di risolvere la questione, e fare scomparire ogni contraddizione. Andiamo ad uno degli storici, che scrissero prima del Giovio, a Donato Giannotti, cui l'Alvisi ha avuto gran torto di dar poco peso. Durante la battaglia di Gavinana e l'assedio di Firenze, egli era segretario della Repubblica, e dovea leggere tutte le relazioni che venivano dal campo, vedere i diversi capitani che arrivavano di là. Egli era dunque direttissimamente informato, non aveva bisogno nè del poema di Mambrino Roseo, nè del Giovio. Che cosa esso dice nella sua breve vita del Ferruccio? « Il Ferruccio « rimase prigione di Fabrizio Maramaldo, il quale, « poi che l'ebbe fatto disarmare, gli dette una pu« gnalata nel viso, e poi comandò a' suoi che l'am« mazzasseno ».[1] E nella sua *Repubblica fiorentina*,

[1] GIANNOTTI, *Opere*, ediz. Le Monnier, vol. I, pag. 55.

laddove parla del Ferruccio, conclude: « Il Fer-
« ruccio fu fatto prigione, e poco appresso da Fa-
« brizio Maramaldo con grandissima crudeltà, am-
« mazzato ».[1] Se queste brevi notizie noi le poniamo accanto alle molte altre raccolte dall'Alvisi, abbiamo modo di ricostruire facilmente la narrazione del fatto, e di fare scomparire tutte le contraddizioni.

La battaglia era cominciata vivissima a Gavinana, verso le ore 18 del 3 agosto 1530. Il Ferruccio combatteva vantaggiosamente contro il Maramaldo, quando sopravvenne il principe d'Orange, il quale per far più presto, lasciati indietro i fanti, era venuto con la sola cavalleria. Ma una palla nemica lo lasciò morto sul terreno, e i suoi cavalli furono messi in rotta dal Ferruccio, che pareva vittorioso. Allora però il Maramaldo dette prova di grandissimo valore. Raccolse i suoi, e, per dar loro animo, fece pubblicare di nuovo l'avviso della taglia messa sul Ferruccio (pag. 161); poi con la voce e con l'esempio li condusse nella mischia. Si combattè fieramente dalle ore 19 alle 22, quando le sorti della giornata si volsero contro il Ferruccio, tanto che il Maramaldo mandò il capitano Larcà all'Orsini, perchè inducesse i Fiorentini ad arrendersi. — La battaglia era ormai decisa. Fra poco arriverebbero i fanti del Principe, che, appena udita la sua morte, li avrebbero ammazzati tutti, « et che per Taliani », diceva il Maramaldo, « glie n'incre-

[1] Ibid., pag. 262.

sceva — » (pag. 162, nota 1). Quando la proposta fu riferita al Ferruccio, che aveva fino allora sostenuto lo sforzo principale della battaglia, ricevendo colpi di sassi e di picche, senza però essere ancora ferito, egli rispose queste magnanime parole: « — Non « avendo più rimedio, vogliamoci arrendere sì tri- « stamente? Io voglio morire. — Et di nuovo si « mise innanzi il primo, come era stato sempre ». (Doc. 188). Ma allora sopravvennero i fanti del Principe, ed il Ferruccio fu subito fatto prigioniero, alcuni dicono da due, altri, come il Giovio, da tre fanti italiani, Luis Acciapaccia, Antonio de la Preda, Antonio de Caiazzo.

Qui nacque, secondo molti testimoni, un tumulto fra Italiani e Spagnuoli. La cagione se ne può facilmente indovinare. Coloro che avevano preso il Ferruccio, volevano salvargli la vita per riscuotere tutta la taglia; i fanti spagnuoli e tedeschi, invece, cui nulla toccava, volevano ucciderlo per vendicare la morte del principe d'Orange, amatissimo nell'esercito, « liberale alla francese e astuto alla spagnuola, bon amico e signore », come dicevano i suoi. Fu questo il momento in cui il Garaus, spagnuolo e congiunto del Principe, dette il primo colpo al Ferruccio, già trafelato, stanco, contuso dai sassi e dalle picche. Il tumulto crebbe per questo atto del Garaus, ed il Ferruccio fu menato ferito dinanzi al Maramaldo, che doveva decidere le lite. Che cosa egli fece in questo momento? Ecco quello che doveva o coprirlo d'infamia, o salvargli la fama sin

allora avuta di soldato valoroso e d'onore. E qui tutti sono d'accordo, che il Maramaldo aggredì vilmente il Ferruccio con parole ingiuriose, e gli dette un colpo di pugnale, chi dice sulla faccia, chi dice nella gola: poi lo fece ammazzare. E così, secondo l'espressione dell'orator di Ferrara, *levò la lite*. Tutto questo spiega chiarissimamente come, mentre che il Maramaldo è da tutti ritenuto il vero assassino del Ferruccio, alcuni dicono che lo uccidesse, altri che lo facesse uccidere. Lo stesso Giannotti adopera indistintamente l'una e l'altra espressione, come si vede dai brani citati, perchè in fondo l'una e l'altra esprimono il vero. E si spiega ancora perchè il così detto Sperino noti, che, sebbene la pubblica fama dicesse, senz'altro, il Maramaldo uccisore del Ferruccio, questi non era stato il primo a dare; e perchè il Nerli, accennando il fatto, dicesse, invece, che il Ferruccio era stato ucciso dai soldati del Principe, che furon quelli che veramente lo finirono. Il signor Alvisi, adunque, coi suoi molti documenti e le acute indagini non è riuscito, come voleva, a negare il fatto; ma ci ha messo in grado di meglio e più chiaramente determinarlo, anzi indiscutibilmente accertarlo, come egli non voleva.

Di questo fatto il Maramaldo non doveva e non poteva in alcun modo menar vanto, perchè esso aveva, in sostanza, disobbedito al papa, che voleva aver nelle mani il Ferruccio vivo e non morto, ed anche perchè, sebbene fosse tutt'altro che insolito

a quel tempo, pure neanche allora poteva essere giudicato atto di buona guerra, e degno di capitano d'onore, l'uccidere il nemico prigioniero e ferito. Lasciando pure da parte i molti Fiorentini, che, come è naturale, cercarono d'infamare la memoria del Maramaldo, vogliamo ricordare Costantino Castriota, che aveva combattuto a Gavinana, fu paggio del Marchese del Vasto e ne scrisse più tardi la vita. In essa egli narra, che questi fu domandato della sua opinione sulla condotta del Maramaldo, quando « uccise Ferruccio a sangue freddo »; perchè dicesse se era giustificabile, essendo stato « tante volte provocato da lui ». Ed il Marchese del Vasto, che era certo in grado di dare l'opinione degli uomini di guerra al suo tempo, rispose: « *In conflitto* « *piuttosto che in tal maniera.* Come a dire », aggiunge il Castriota, « che i degni s'infamano e i « valorosi s'avviliscono con opere simiglianti » (documento 191). Ed è per ciò che il Maramaldo, notificando il fatto nelle sue lettere, si limita sempre a dire: « il Ferruccio fu morto »; e passa ad altro. Quando poi venne dallo stesso Giovio interrogato, in un momento in cui la sua condotta era generalmente biasimata, egli non negò punto l'assassinio; ma si scusò, rispondendo: « che se non aveva sal- « vato la vita al Ferruccio (*eum servare noluisse*), « non era stato già per privata ingiuria, ma pel « non colpevole sentimento (*non impio pudore*) di « non lasciare incolume il capitano dei nemici, « quando nel proprio campo era caduto uno dei

« più illustri generali. E però gli era parso onestis-
« simo, in grazia dei soldati, specialmente tede-
« schi, immolare il Ferruccio ai mani del principe
« d'Orange » (pag. 16, nota 2). Sebbene riportate dal Giovio, che non è certo infallibile, queste parole sono in perfetta armonia colla verità.

Ma c'è un punto solo della narrazione, sul quale, anche dopo tutto quello che abbiam detto, si può tuttavia muover qualche dubbio, sull'avere, cioè, il Ferruccio veramente pronunziate o no le parole tanto ricordate: « Tu ammazzi un uomo morto ». Più d'uno dei narratori contemporanei dice che egli fu villanamente insultato dal Maramaldo, e che gli rispose animosamente. Nessuno però riporta le parole precise. Prima a riferirle fu una relazione, scritta da Pistoia nel 1549 o poco dopo, la quale trovasi fra gli spogli del Varchi, che con tanto lodevole diligenza vennero esaminati dall'Alvisi. In essa si narra come, fatto prigioniero il Ferruccio, il Maramaldo se lo fece condurre dinanzi, nella piazza di Gavinana. « Et vistolo, il Ferruzzo li disse: « *Tu darai a uno morto.* Et Maramao gli dette una « stoccata nel petto et ammazzollo » (p. 188, nota 1). Queste sono le parole che il Varchi mutò nelle altre assai poco diverse: « Tu ammazzi un uomo morto », le quali passarono poi nella storia.

Ma che cosa è mai dunque questa relazione, in cui si trovano le tanto celebrate parole, riportate dal Varchi? Chi l'ha scritta, che fede essa merita? È una breve storia di Pistoia dal 1523 al 1549

(cod. Magliabechiano, xxv. 4. 570), compilata, probabilmente a richiesta del Varchi, da un autore di cui s'ignora il nome.[1] Esso però ci dice che trovavasi a S. Marcello col capitano dell'esercito imperiale, quando il Ferruccio s'avanzava, e che fu il primo ad essere di ciò avvertito da due soldati della fazione panciatica, i quali par che disertassero il Ferruccio e tradissero la Repubblica. Così l'avviso fu mandato subito a Pistoia, ed Alessandro Vitelli e Fabrizio Maramaldo poterono correre ad incontrare il nemico. Lo stesso scrittore ci racconta inoltre, che nel 1537 gli amici di Cosimo dei Medici lo mandarono da Venezia a Firenze, per avvertirlo delle trame dei forusciti, i quali, così aggiunge, egli riuscì a fare ingannare e tradire dai Pistoiesi; onde ne seguì poi il celebre fatto di Montemurlo. Colui adunque che ci dà la eroica risposta del Ferruccio, fu un costante partigiano dei Medici e degl'Imperiali, un personaggio d'importanza, che, sebbene scrivesse solo nel 1549 o nel 1550, s'era trovato presso a Gavinana, e potè forse veder coi propri occhi morire il Ferruccio, sentir colle proprie orec-

[1] Di questo documento si discorre più a lungo in un lavoro assai importante sulle fonti del Varchi, che ben presto vedrà la luce, nelle *Pubblicazioni dell' Istituto Superiore di Firenze*, per opera del dottor V. Fiorini, nostro caro e valoroso alunno. Egli, che ha diligentemente esaminato moltissimi codici, suppone che autore della breve storia di Pistoia possa essere un Giovanni Fortiguerri di quella città. Il lettore troverà nel lavoro del sig. Fiorini notizie preziose su tutti gli scrittori dell'assedio e della difesa di Firenze.

chie quelle parole che la storia rese immortali. Esse adunque non solo sono credibili, perchè ci ritraggono mirabilmente l'indole del valoroso soldato della Repubblica, e la intrinseca verità del fatto, che quasi scolpiscono sotto i nostri occhi; ma, dopo il libro del signor Alvisi, si possono dire, per opera sua, storicamente accertate.

E così tutta quanta la narrazione, che il signor Alvisi voleva demolire, è invece da lui stesso, contro ogni sua volontà, con sempre nuovi documenti riconfermata. Ed in vero sarebbe mai possibile supporre, noi gli domanderemo da ultimo, che se la storia dell'assassinio del Ferruccio, per opera del Maramaldo, fosse stata una leggenda, una invenzione popolare, essa poteva essere dal Giovio e da tanti altri ripetuta per le stampe, prima che il Maramaldo morisse, senza che nè allora nè poi, egli o i suoi amici o adulatori o congiunti facessero alcuna risposta o protesta?

E giacchè siamo stati così inesorabili verso un lavoro, per tanti rispetti meritevole di elogio, e contro un giovane autore, che, con questo e con altri suoi scritti, s'è reso benemerito degli studi storici, e che speriamo destinato a cose maggiori, ci sia permessa un'ultima osservazione. C'è un *Priorista* scritto nella seconda metà del secolo XVI, il quale dice, che il Maramaldo, per la uccisione del Ferruccio « ne fu tenuto vituperato, e sino alle « donne gli rinfacciavano tale morte ». Ed aggiunge che, trovandosi egli una tal volta ad un

convito nella Corte d'Urbino, dove si ballava, una nobile Fiorentina, che era colà e ballava ancor essa con tutti, ricusò più volte l'invito del Maramaldo, a cui finalmente disse: « Che non voleva « vederselo intorno, perchè aveva ammazato il Fer- « ruccio molto vigliachamente; di che fu riso et « svergognato in presenza di tutti. Et chredo che « fussi figliuola di Salvestro Aldobrandini » (documento 193). L'Ammirato, poco prima di morire, voleva verificare il fatto, e scrisse al cardinale di S. Giorgio, dicendogli: « Se questa cosa sta così, « ho pensato che agevolmente costei potesse essere « la madre di V. S. I., la quale supplico, se di ciò « avesse alcuna cognizione, eziandio con doman- « darne N. S., a farmi grazia di farmelo intendere » (doc. 192). L'Ammirato morì poco dopo, nè si sa se ebbe risposta e quale. Certo se egli dubitava del fatto e voleva averne conferma, possiamo anche noi dire di non esserne certi. Ma il signor Alvisi, che pure ha dato le notizie qui sopra riportate, lo vuol dichiarare assolutamente falso. L'Aldobrandini, egli dice, fu cacciato da Firenze e vagò per più luoghi; era in Bologna nel 1537; poi fu giudice a Ferrara, a Ravenna, ad Urbino, dove stette dal 1545 al 49,. e maritò allora la sua figlia ad un povero gentiluomo. In questi ultimi anni dovette aver luogo il ballo. Ma il fatto narrato non può in nessun modo essere avvenuto allora, perchè lo stesso Ammirato ci dice che nel 1546 aveva visto il Maramaldo a Napoli, già vecchio e molto travagliato

dalla gotta. Anche questa è dunque un'invenzione senza fondamento.

Noi non presumiamo di dire che il fatto sia vero, solo perchè si trova in un antico *Priorista*. Il ragionamento dell'Alvisi, però, non ci pare che ne dimostri in nessun modo la falsità. Prima di tutto non è certo che la nobile fiorentina fosse la figlia dell'Aldobrandini, non è certo che prima del 1545 questi non fosse mai andato ad Urbino, e non è poi impossibile che ci si trovasse la figlia, se anche non c'era il padre. In ogni modo, se il *Priorista* avesse dato il fatto come seguito in un anno, nel quale il Maramaldo era tanto vecchio e malato da fare apparire la cosa come ridicola, non se ne sarebbe avvisto l'Ammirato, che personalmente lo conosceva, come conosceva anche gli Aldobrandini? Ma egli che era un uomo di molto ingegno e di molta esperienza, credeva invece il fatto possibile. Si può dunque ancora dubitarne, come ne ebbe qualche dubbio l'Ammirato; ma dichiararlo assolutamente falso non si può.

Ed ora basta. Ripetiamo solo, che il signor Alvisi merita gran lode pei molti documenti che ha trovati, senza i quali a noi sarebbe stato impossibile confutarlo. Molte cose nuove egli ha dette, molte notizie preziose sono venute a luce per opera sua. Egli è un ricercatore valentissimo e fortunato; ma deve guardarsi da un nemico che lo perseguita, la mania delle riabilitazioni, il desiderio troppo insistente di trovare che è falso quello che tutti cre-

dono vero. Questa passione minaccia ai nostri tempi di divenire una vera malattia, dalla quale non sempre sanno liberarsi anche gl'ingegni più eletti. Ed è perciò che abbiamo osato criticare con tanta petulanza un giovane valoroso, che altamente stimiamo, ed al quale auguriamo e desideriamo splendido avvenire.

UOMINI D'UN ALTRO TEMPO[1]

Il signor E. Masi ha già fatto, con molta eloquenza, una minuta esposizione ed un'analisi critica[2] del volume: *Un homme d'autrefois.*[3] Egli ha dimostrato come la gran fortuna, che questo libro ebbe in Europa, debba attribuirsi non solo al valore storico di esso; ma anche al fatto, che di fronte a quella letteratura che tutto loda nella rivoluzione francese, ne è sorta oggi un'altra, la quale esalta invece, come fa il nostro autore, gli uomini, le istituzioni, la società, che la Rivoluzione oppresse o distrusse. Io dunque non potrei nè vorrei presumere di rifare un lavoro già fatto assai bene. Il libro del marchese Costa de Beauregard può dare però occasione ad un altro studio più ristretto, più modesto, ma non senza qualche utilità per noi. E consiste nell'esaminarlo sotto un aspetto puramente

[1] Pubblicato nella *Rassegna settimanale*, 20 luglio 1879.
[2] Nella stessa *Rassegna*, 18 maggio 1879.
[3] Paris, E. Plon, 1879.

italiano; nelle sue relazioni, cioè, non con la storia dell'Europa in generale, ma con quella solamente del nostro paese.

La Savoia non è la Francia; essa, in tutto il suo passato, è legata strettamente all'Italia. Sebbene anche la sua aristocrazia dovette cedere innanzi ai nuovi principii della Rivoluzione, perchè aveva le stesse origini della francese, ed in parte ancora le stesse colpe, pure non fu essa che rese inevitabile la Rivoluzione. Questa venne di fuori a inondare le sue pacifiche valli, i suoi forti castelli. Gli uomini, i costumi, le tradizioni, i pregiudizi e le virtù che la Rivoluzione vi trovò, sopravvissero in parte ad essa. Il libro di cui parliamo ci descrive nella storia di una famiglia, — la famiglia del marchese Errico Costa de Beauregard, — un esempio di queste tradizioni e virtù, e ci dimostra come esse s'immedesimavano con l'esercito e con la monarchia piemontese. Da ciò appunto l'importanza del libro per la storia d'Italia.

Nel castello di Villard si leggeva la buona letteratura francese, e il De Maistre era amico della famiglia; si coltivavano le arti belle; v'era anche una certa raffinatezza di maniere, imitata da Versailles. Ma tutto ciò non ne determinava il carattere, non ne formava la vera tradizione, che lo legava invece a Torino ed al Re. « La Savoia ha pagato sempre il suo debito di sangue. La bandiera del re era circondata di spade fedeli, e si aveva il culto della tradizione così nello Stato come

nella famiglia. All'annunzio di ogni nuova guerra, si vendeva un altro podere; ma al ritorno si sospendeva la propria spada sopra quella del padre, aggiungendo così un nuovo ramo all'albero genealogico bagnato di sangue. E tutti erano innestati sullo stesso tronco di fedeltà e d'onore ». Insieme con questi sentimenti ve ne erano ancora altri nel castello di Villard. L'aristocrazia savoiarda aveva sempre qualcosa di primitivo e di patriarcale. Il marchese Errico insegnava ai propri figli, e fra le lezioni v'era quella che chiamava la morale in azione. Noi lo vediamo un giorno con una grande scodella di zuppa in mano, alla testa dei suoi figli, ognuno dei quali portava vino, carne, dolci; il più piccino a fatica reggeva sul proprio capo un grosso pane, e tutti andavano al vicino mulino dove una povera donna aveva partorito.

È questa la famiglia che la Rivoluzione venne a travolgere nelle sue onde, è questo il castello che essa venne a demolire. In poco tempo furono ridotti alla miseria, e le signore dovettero qualche volta vivere col lavoro delle proprie mani. Il De Maistre, il cui odio contro la Rivoluzione era divenuto furore, scriveva ad un suo amico, che « aveva visto a Parigi le donne inzuppare il pane nel sangue ancora caldo delle guardie del re, scannate, e mangiarlo. Ma alle stragi, » egli aggiungeva, « ai saccheggi, agl'incendi si rimedia in alcuni anni; all'opinione, allo spirito pubblico viziati non c'è rimedio. La Francia è putrefatta, il male è conta-

gioso, e già penetra nella nostra Chambery ». Il marchese Errico, che non aveva questi furori, quando seppe che la sua armeria a Beauregard, il suo archivio a Villard erano stati distrutti, scriveva invece dal Piemonte, dove si trovava: « Finchè non ci strapperanno il cuore, non potranno impedirgli di battere per ciò che è virtuoso e grande, di preferire la verità alla menzogna, e l'onore a tutto il resto. Finchè non ci strapperanno la lingua, non potranno impedirci di ripetere ai nostri figli, che la nobiltà sta solo nel sentimento purissimo del dovere, e nel coraggio di compierlo. Colui è veramente più nobile, che sa meglio uniformare a questi sentimenti la sua vita e la sua morte ».

Nel 1792 Vittorio Amedeo chiamava l'esercito a raccolta, per difendere il regno dalla minacciata invasione, e i fidi Savoiardi accorrevano tutti. Il marchese Errico era stato nell'esercito e se ne era ritirato. Ma ora doveva in ogni modo raggiungerlo, per difendere la patria, e trovarsi accanto al figlio Eugenio, che a 14 anni era già sottotenente. I cavalli erano stati requisiti, ed il viaggio a piedi sul Cenisio tenne il marchese Errico, per sette ore continue, in pericolo imminente d'essere sepolto nella neve. Finalmente giunse, e, dopo altri stenti, potè far parte del reggimento stesso in cui era il figlio.

La guerra fu condotta malissimo, la Savoia fu perduta, i beni della famiglia Beauregard furono confiscati, i genitori di Errico imprigionati. Tutto

si rivolse contro di lui e della sua famiglia. Invitato a rimpatriare, cioè a disertare il reggimento ed il re, rispose che sarebbe tornato in Savoia « quando l'onore lo avrebbe permesso ». Nè egli era solo ad avere questi sentimenti, comuni allora a tutti i soldati piemontesi e savoiardi. Un ordine sbagliato aveva, nel mezzo della disfatta, licenziato il reggimento de Maurienne, e i soldati avevano promesso di ritrovarsi a Susa il primo gennaio (1793). Nell'esercito però nessuno credeva che, dopo quattro mesi di governo repubblicano, sarebbero davvero tornati, superando tutte le difficoltà che si opponevano al loro mantener la parola. Nondimeno il giorno indicato, il colonnello si recò nella piazza di Susa, e segnò sulla neve il posto d'un bivacco; ordinò ciò che era necessario per accendere i fuochi, e fece costruire qualche baracca. Poi, nonostante un freddo intensissimo, si mise a passeggiare in lungo e in largo per la piazza, come uno che aspetti. Alle 10 arrivò un soldato, che da un villaggio del Cenisio s'era come precipitato per sentieri sconosciuti e per balze ripidissime. Dopo di lui due caporali, cogli uniformi rovesciati, per meglio sfuggire agli sguardi francesi; poi altri ed altri, fino a che furono presenti due terzi del reggimento, con armi e vestiti i più diversi e strani del mondo. Quando il colonnello fece la rivista, e « tirant de sa « poitrine la cravate du drapeau, qu'il avait sauvée, « l'attacha à la pointe de son épée et l'éleva en « criant: *Vive le Roi!* ce fut dans les rangs un cri

« de *Vive le Roi!* à reveiller nos glorieux morts « d'Hautecombe ».[1]

La guerra continuò, ed il solo timore del padre era sempre quello di trovarsi lontano al figlio nel momento dell'azione. Un giorno infatti cadde estenuato da una lunga marcia, nè si potè levare in piedi al rumor del cannone, mentre suo figlio combatteva: « Oh! cette peine-là était de celles dont on « meurt », scrisse poi alla moglie. Un'altra volta, invece, il figlio fu ferito, ed egli dovè affidarlo a due soldati per continuare nell'assalto. Il giorno di poi dovette lasciarlo trasportare a Torino, in pericolo di vita, accompagnato solamente dal fido servitore di casa, il Comte, giacchè il combattimento continuava. Fu uno strazio, ma, come seguiva sempre in lui, vinse il dovere.

E qui entra in scena la madre, coi suoi sentimenti, col suo linguaggio sempre sacri, superiori ad ogni forma letteraria. « In questo momento », scriveva essa da Losanna, dove era lontana dal marito e dal figlio, « compiono diciassette anni che io ti diceva un *sì*, che ci univa per sempre; che ci dava i medesimi figli, gli stessi interessi, un medesimo destino; che ha formato la mia felicità per quindici anni. Bisognerà dunque piangerne adesso? No. E quando pure si dovesse, io ringrazierei sempre Iddio. Per celebrare questo anniversario, il figlio diletto è ferito dopo tre campagne

[1] La tomba dei principi di Savoia.

disastrose, tu sei estenuato di fatica, la nostra famiglia è in carcere. Oh! mio diletto, tu mi resti ancora, ed a qualunque destino Iddio ci serbi, per te almeno voglio essere immortale ».

Il reggimento era a Coni; il marchese alloggiava in una casa colà, col pensiero lontano, a Torino; col cuore straziato. A un tratto s'apre l'uscio, ed egli si vede innanzi il sempre fidato Comte, che dice: *Eugenio*, e dà in uno scoppio di pianto dirotto. Ormai tutto era finito. Il valoroso, l'adorato giovanetto di sedici anni, era morto della ferita, fra strazi atroci, lontano dal padre e dalla madre, ai quali aveva rivolto l'ultimo pensiero. « Armati di coraggio », scriveva Errico alla moglie, « io raccolgo il mio per dirti che il nostro figlio è in cielo. Egli ha reso la sua anima pura e valorosa. Io sono oppresso, quasi pazzo dal dolore; ma piango sopra di me e sopra di te. Pensa che ormai tu sola mi resti, per legarmi ancora a questa vita infelice. Vivi, se non vuoi che il disgusto estremo mi vinca ». — Accanto alla madre era il De Maistre, che si dimostrò vero amico; la consolò quanto seppe, come seppe. Trovò delle parole felici; le disse, che « le ciel est partout où est la vertu ». Scrisse sul giovane guerriero cristiano uno dei suoi più belli, più eloquenti discorsi, stampato nelle sue opere. Ma.... ci vuol proprio un letterato, per credere che si possa con un discorso consolare il dolore d'una madre. Ed a fatica essa nascondeva al marito questo sentimento, che le doveva sembrar quasi una

ingratitudine: « Non mi pare che sia riuscito. Me ne ha letto qualche cosa, e trovo che non pone in evidenza il fascino incantevole della *sua* infanzia. C'è troppa politica. *Je ne crois pas De Maistre assez sensible* ». E poi continuava al marito: « M'ero creduta infelice sin dal 1792, quando ti vidi partire. L'anno scorso, durante i combattimenti, credevo di morire. Oh! ma io m'ingannavo. Ero solo inquieta. Non prevedevo il colmo dei dolori che ora mi schiacciano. Mi sento lacerare. Il mio figlio mi segue per tutto. Tutto mi si ripresenta, dal momento in cui nacque al giorno in cui lo portasti via. Oh! io non posso fare il mio sacrifizio. M'ero confidata nella Provvidenza, le avevo rimesso il mio destino: ora però io non posso più fidarmi in essa. Tu solo mi resti, in te mi abbandono, a te io mi attacco ». E un'altra lettera finisce: « Io innalzo verso di te le mie mani ed il mio cuore. Vivi, perchè almeno si possa piangere insieme ».

La guerra continuava, ed il marchese Errico, che sinora era vissuto collo stipendio del figlio, servendo come uffiziale volontario senza paga, si trovò privo del necessario per vivere. Ciò nonostante, il suo orgoglio impediva che egli esponesse lo stato suo per chiedere uno stipendio. Il motto che ripeteva sempre era: « Mieux vaut un trou qu'une tache dans « notre blason ». Ed a questo motto restò fedele. Il chiedere gli pareva una macchia, e non chiese. Il buco pur troppo era stato fatto dalla palla che aveva ucciso il figlio, e il sangue del suo cuore ne

era scorso a fiumi. Pure cercò di riempire il vuoto, chiamando a servire nell'esercito l'altro figlio più giovine ancora, Vittorio, che venne subito a prendere il luogo del fratello. Intanto il generale Colli aveva fatto conoscere al re le condizioni del marchese, e un posto retribuito nell'esercito gli fu subito dato. « Si dirà dalla gente che non ha viscere, che io ho coniato moneta col sangue di mio figlio; ma il vero è che non chiesi nulla a nessuno ».

Seguirono i grandi trionfi del Bonaparte e l'armistizio di Cherasco, col quale la Savoia e Nizza restarono alla Francia. Il marchese Errico andò allora in esilio a Losanna, presso la moglie. Visitò poi di nascosto il suo castello di Beauregard, e lo trovò in rovina. Fu questa una scena commovente e dolorosa. Richiamato sotto le armi da Carlo Emanuele IV, egli, sempre fedele al re, tornò al suo posto, più che mai addolorato nel vedere il disordine e la confusione, che presagivano nuovi rovesci. Il governo piemontese era alla mercè della Francia, Napoleone Bonaparte di fatto padrone. Il marchese Errico sentì a Torino un attore francese, il quale, volendo far complimenti al suo uditorio, cominciò: *Illustres étrangers!*

Ma il gran dramma napoleonico finì, ed egli dopo essere stato accolto in Francia da un parente, nel castello di Marlieux, potè nel 1815 tornare finalmente a Beauregard. Ivi perdette la moglie dopo un'unione di 34 anni, e con essa ogni avanzo di possibile felicità nella vita. Una paralisi venne

ad offuscargli la mente, a rendergli assai difficile il moto. Camminava un giorno, il 24 maggio 1824, e l'ormai inseparabile Comte lo sosteneva. A un tratto questi sentì come fremere il braccio del suo padrone, i cui occhi s'erano illuminati d'una luce, d'una gioia insolita. Pareva che l'intelligenza fosse ritornata; il Marchese si mosse come padrone di sè, dando senza aiuto tre o quattro passi innanzi. Aveva riconosciuto un povero, e ciò sembrava avergli, come per incanto, restituito a un tratto il vigore della vita. Voleva parlargli, ma non poteva; gli accennava con subita impazienza la propria tasca, dove si trovava del danaro, perchè lo prendesse. Il povero era come sbalordito e non osava; ma il Comte gli fece coraggio, e mentre rimise la sua mano sotto il braccio del padrone, aiutò il povero a prendere il danaro. E dopo ciò Errico Costa di Beauregard moriva con un tal sorriso sulle labbra, che volendo descriverlo, si riuscirebbe solo a profanarlo.

La Savoia tornò all'Italia, cui rimase unita per lunghi anni; la sua aristocrazia e quella del Piemonte formarono una cosa sola. Le sue tradizioni, le sue virtù sopravvissero in parte alla Rivoluzione. La società s'andò lentamente trasformando, le classi s'avvicinarono e si unirono anche in Piemonte, che venne in contatto sempre maggiore col resto d'Italia, dove le tradizioni aristocratiche erano più deboli o non v'erano punto. Ma una parte di quello spirito tradizionale che abbiamo descritto, sopravvisse an-

che a queste vicende nei Balbo, nei d'Azeglio, nei Cavour, nei Collegno ed in moltissimi altri, che si trovarono poi alla direzione degli affari pubblici, e che sopra tutto contribuirono, col loro carattere e col loro sangue, a formare lo spirito proprio dell'esercito piemontese, che poi divenne esercito italiano.

Quell'esercito, disciolto dopo gli eventi cui abbiamo qui sopra accennato, fu riordinato per essere di nuovo disfatto nel 1849; ma, di nuovo ricostituito, si presentò in Crimea, nel 1855, di fronte al nemico. Ivi fu da molti occhi imparziali, qualche volta anzi poco benevoli, osservato nelle tende, negli ospedali, dinanzi al cannone, all'assalto e alla difesa. Il principe Alberto, quasi irritato di sentirlo allora tanto lodare, era pure costretto a dir lealmente: « I soldati piemontesi hanno l'incomparabile vantaggio di essere come i nostri, comandati da *gentlemen*; ma questi *gentlemen* sono sopra tutto soldati, il che pur troppo non può dirsi sempre dei nostri generali ». Ed a conoscere quale fosse veramente lo spirito tradizionale di questo esercito, nulla giova quanto l'esaminare la vita ed il carattere di colui che lo ricostituiva, il conte Alfonso La Marmora.

A tal fine è assai utile un libro recentemente venuto alla luce col titolo: *Commemorazione (5 gennaio 1879)*.[1] Esso non è una biografia, non può

[1] Firenze, Barbèra, 1879.

avere un gran merito letterario, perchè si compone tutto di frammenti diversi e staccati: brani di discorsi, di lettere del generale e de' suoi amici. Della sua vita politica e della sua vita militare, del resto abbastanza note fra noi, poco impariamo di nuovo. Ma, ciò che non importa meno, s'imparano a conoscere meglio l'uomo, il suo carattere, il suo cuore. Percorrendo questa *Commemorazione*, più volte sorge dinanzi alla nostra mente l'immagine dell'*homme d'autrefois*, quasi fosse un antenato del generale. Anche questi è un uomo che sopra ad ogni altra cosa del mondo, pone il dovere, la lealtà, ed in ciò fa consistere il suo carattere, la sua nobiltà. Egli presume, egli spera di poter condurre la politica e la guerra con la stessa buona fede con cui si conducono le private faccende, e si vanta di non aver voluto usare inganni neppur coi briganti. I suoi errori nascono dall'esagerare piuttosto che dall'abbandonar mai questo principio. L'accusa che più di tutte lo accora, a cui non sa rassegnarsi, è quella di essere creduto poco leale, poco sincero. Interrogato da intimi amici: quale credeva fosse stato il giorno più felice della sua vita? rispose: « Il giorno in cui mi riuscì di liberare una gran quantità di soldati austriaci da un inutile macello ». E aggiungeva: « Questo fra noi si può dire; non però fra certa gente che vive solo di odio, e non sa ai doveri di Stato unire i non meno pregevoli doveri di umanità e di gratitudine. Pure noi non possiamo sentire altrimenti il dover nostro ».

E la *Commemorazione* pone in evidenza un altro fatto non meno importante: che questi sentimenti, cioè, non erano propri del solo La Marmora; erano comuni a molti generali ed uffiziali; erano ciò che essi soprattutto cercavano, sentivano ed ammiravano; erano l'atmosfera che respirava l'esercito, quella in cui si riordinava e ricostituiva. È una singolare cosa leggere la corrispondenza privata dei generali Dabormida e La Marmora. Paiono due amici di collegio a 18 anni, tanta è la tenerezza, l'entusiasmo, la squisita delicatezza di quei due prodi soldati. E mal si saprebbe dire a chi dei due faccia più onore la sconfinata ammirazione, che il vecchio Dabormida ha pel suo giovane amico. In Crimea il generale Alessandro La Marmora moriva di colèra, ed il fratello Alfonso era lacerato dal dolore e dal rimorso, per avere affidato la direzione dell'ospedale appunto a lui, che gli aveva celato il male da cui già era travagliato. Assistè ai funerali del fratello; visitò l'ospedale in cui 360 colerosi soffrivano atroci dolori, in cui si ebbero in un mese 900 morti e 2000 ammalati. La sera stessa di quel funerale assisteva alla presa del *Mamelon Vert*. Il mattino seguente passava in rivista la brigata Cialdini.

E tutto ciò descriveva in una lunga lettera all'amico Dabormida, che gli rispondeva: « Vivo e « indelebile è il sentimento della mia riconoscenza « per avermi prescelto a confidente de'tuoi affanni; « nè scegliesti male, chè se altri de'tuoi amici può

« essere ad altri titoli più meritevole dell'ambita « tua amicizia, nessuno può superarmi nell'affe- « zione che a te mi lega da più di 30 anni, senza « alterazione; anzi andò sempre crescendo, ed è tale « che, se ne eccettui moglie e figli, nessuno mi è « più caro di te. Il mio pensiero ricorre a te con- « tinuamente, e mi turbo all'idea dei pericoli, e « mi esalto alla speranza dei trionfi, e continui « sono i voti che io faccio, che non tardino altri « fatti d'armi, nei quali i nostri facciano buona « prova, e quindi tu ritorni fra noi.... Tu non « cercasti la difficile posizione; fai prova di devo- « zione al re ed al paese, e qualunque cosa sia per « succedere, il dolore dei danni non sarà accre- « sciuto dai rimproveri della coscienza ». Quando il generale andò a Napoli, il Dabormida gli scriveva: « Perchè non sono in grado di esserti di qualche « utilità, che volentieri verrei con te, se non per « aiutarti, almeno per provarti la mia devozione? » E quando il generale, dopo questa lettera, passando per Torino non ebbe modo di visitare il Dabormida, che aveva avuto un colpo di paralisi, questi, credendo raffreddata l'amicizia di lui, se ne afflisse tanto, e gli scrisse una lettera così affettuosa, che il generale gli rispose: « La tua lettera mi com- « mosse al punto da trovarmi colle lacrime agli « occhi. Ma come mai ti sei potuto immaginare che « si potesse raffreddare la nostra amicizia di qua- « ranta anni? » E gli spiegò la cagione della mancata visita, al che l'altro soggiungeva: « Conosco

« ora che ebbi torto. Hai un'anima troppo nobile « e generosa per mostrarti meno benevolo con un « vecchio amico, quando egli ha più che mai bi- « sogno di sapersi da te amato. Aggradisci quindi « i miei ringraziamenti, e sii contento del bene che « mi hai fatto. Dopo che ho ricevuto la benedetta « tua lettera, mi pare che la mia salute migliori « rapidamente, e do luogo alla speranza .... Se ci « sarà nuova guerra, quanto sarei felice d'esser « guarito, e di poter combattere sotto i tuoi or- « dini! » E gli stessi sentimenti potremmo ritrovare in altri generali di quell'esercito. Si stimavano, si amavano a vicenda, e chiamati qualche volta ai più alti uffici dello Stato, vediamo che spesso rispondevano: quanto a me, ho fatto un buon esame di coscienza, e non mi sento capace.

Altri libri, non è molto, pubblicati sopra alcuni patriotti piemontesi, ci pongono sotto gli occhi, insieme col loro amor patrio, i medesimi sentimenti domestici; la stessa ardente, entusiastica amicizia. Così nulla di più commovente che vedere nei recenti scritti del prof. Ottolenghi[1] e di Nicomede Bianchi,[2] con che affetto, con che ardore Cesare Balbo, Luigi Provana, Santorre di Santarosa s'univano intorno a Luigi Ornato. Quando erano lontani fissavano un'ora in cui tutti leggevano le stesse

[1] *Vita, studi e lettere inedite di L. Ornato*: Torino, Loescher, 1878.

[2] *Memorie e lettere inedite di Santorre Santarosa*: Torino, Bocca, 1877.

poesie alla patria ed alla virtù, per essere così uniti in ispirito. E quando Santorre di Santarosa, impaziente di sacrifizi e di un' attività che non trovava in Italia, andò a morire in Sfacteria, combattendo per la libertà e l'indipendenza della Grecia, prima di chiudere gli occhi, aveva scritto sopra una colonna del tempio di Minerva, il nome degli amici lontani. Ma ora non abbiamo nè il tempo, nè lo spazio per fermarci più a lungo a parlare di questi libri. Ci resta solo una considerazione finale.

Se passiamo a rassegna gli uomini che davvero fecero l'Italia, li troveremo subito divisi in due schiere principali: i patriotti cospiratori come (per non parlare dei vivi) i Bandiera, il Pisacane, il Mazzini, il Settembrini e mille altri; i soldati o politici, come il Cavour, il Balbo, il d'Azeglio, il La Marmora, ecc. E quando fra gli uni o gli altri scegliamo quelli che davvero primeggiarono, che davvero furon guida agli altri, troveremo quasi sempre, insieme col più ardente patriottismo, le virtù private più pure: all'energia del carattere s'unisce la più squisita, giovanile, ingenua delicatezza del sentire. Oggi un vento avverso par che minacci di operare come nuovo reagente, per decomporre il vecchio tipo dei cavalieri senza macchia e senza paura, in timidi onesti, che nei momenti difficili durano fatica a non transigere colla coscienza, ed in forti prepotenti, per non dire camorristi. Quando questo seguisse, sarebbe il primo segno sicuro di alterazione, di putrefazione dell'or-

ganismo sociale. Ma a questo ancora non siamo e speriamo di non arrivare. Se non altro, abbiamo l'esercito, in cui di certo non si può dire che sia spento lo spirito dell'*homme d'autrefois*. Altri ve ne sono certo, non meno valorosi, meglio armati, meglio ordinati e più culti; ma il nostro è forse più di tutti un esercito di soldati che non abusano della forza; che credono viltà la prepotenza, e che, valorosi di fronte al nemico, sono modesti fra i cittadini: sentono di difendere l'onore della bandiera, così quando espongono la vita in una carica alla baionetta, come quando la espongono per salvare gl'inondati o i colerosi. E ciò li rende i rappresentanti non solo della forza, ma anche della dignità e dell'onore nazionale. Quando un uffiziale qualunque commette un'azione bassa, immorale, prima che i superiori o il regolamento lo cancellino dai ruoli, lo spirito stesso del reggimento lo caccia via come un corpo estraneo. Il paese lo sa e giustamente ne inorgoglisce, perchè vede nel suo esercito una cittadella inespugnata ed inespugnabile del valore e della morale. Ma non bisogna dimenticare che il paese è quello che forma l'esercito, e che le virtù le quali fuggono dal focolare domestico, a lungo andare non si trovano più in nessun luogo.

Certo è che, leggendo i libri di cui qui sopra abbiamo parlato, assai spesso incontriamo pensieri e sentimenti che scendono rapidi, profondi, irresistibili nell'anima, come vena purissima di acqua che precipiti giù dalle Alpi. Sentiamo, vediamo,

quasi tocchiamo con mano che l'unica realtà della nostra esistenza è il dovere; l'unica felicità di cui l'uomo sia capace veramente, sta nel sapersi, nella vita e nella morte, uniformare ad esso. Solo con esso c'è sempre modo di resistere all'avversità, c'è sempre modo di compiere nobili imprese. Certo con questi sentimenti si potè creare un'Italia, e senza di essi si potrebbe solo disfarla.

LUIGI SETTEMBRINI[1]

Fu più volte osservato che nella città di Napoli, quando infieriva il governo borbonico, e con ogni mezzo cercava opprimere, corrompere la società intera, sorgevano di tanto in tanto, come per reazione, degli uomini d'un carattere così puro, d'una virtù così antica, da doverne cercare l'immagine solo negli eroi leggendari dell'antichità. Comunque sia di ciò, è certo che il Settembrini fu uno di questi uomini.

Nella politica non ebbe un gran posto. Tenne uffici di secondaria importanza, e per poco tempo. Non acquistò gloria sui campi di battaglia. Cospirò tutta la sua vita per la libertà; ma non giunse mai ad avere nè quella notorietà, nè quell'ascendente sugli altri, che aveva il suo compagno di gloria e di sventure, Carlo Poerio. « Ho vissuto sempre fra

[1] Pubblicato nella *Rassegna Settimanale*, 28 aprile 1878, quando ancora non erano venute alla luce le *Ricordanze* del Settembrini. Era pubblicato il libro di Francesco Torraca: *Luigi Settembrini, Notizie*. Napoli, A. Morano, 1877.

i libri », egli scriveva, « dai quali sventuratamente ho cavato pochissimo profitto e molti dolori. Nel mondo porto una faccia di mezzo balordo, e parlo poco perchè non so parlare ». Fu professore amato e stimato assai, ma non arrivò mai alla popolarità di molti fra i suoi colleghi. La sua opera principale, *Lezioni di letteratura italiana*, fu soggetta a molte e severe critiche, nè tutte immeritate. Eppure se un giorno sarà scritta la vera storia del nostro risorgimento politico e civile; se saranno raccolti tutti i lavori del Settembrini, e saranno pubblicate la sua corrispondenza epistolare e le sue *Ricordanze* ancora inedite, e se finalmente ci sarà chi esamini e descriva ad un tempo lo scrittore ed il carattere dell'uomo, il cospiratore, l'amico, il padre, il marito, troverà che Luigi Settembrini fu puramente e semplicemente un eroe. Ed a chi ne leggerà la vita, seguirà allora quello che segue a chi personalmente lo conobbe, che cioè, pensando a lui, si sentirà come una strana voglia d'inginocchiarsi e di adorare una grandezza che, nella sua infinita semplicità e modestia, par più che umana.

Questa biografia per ora non si può scrivere, nè qui ci sarebbe lo spazio sufficiente. Ricorderemo perciò qualche fatto alla rinfusa, augurandoci che intanto si pubblichino gli scritti aspettati. Nato a Napoli nel 1813, Luigi Settembrini era a 23 anni già marito della compagna diletta ed indivisibile di tutta la sua vita, e professore di lettere a Catanzaro, ufficio da lui vinto per concorso. Ivi, in mezzo

ai giovani, insegnava e cospirava per l'unità d'Italia. Passato qualche anno, fu imprigionato e condotto a Napoli. Sebbene i giudici lo dichiarassero innocente, uscì di carcere solo dopo tre anni e mezzo, nel 1842. L'ufficio era perduto, egli era divenuto padre, nè altro mezzo gli restava per sostenere sè ed i suoi, che andare di casa in casa, insegnando grammatica. Così continuò con tutta la prudenza di cui era capace, per non mettere a repentaglio la sua famiglia, ma non lasciando mai di cospirare. La reazione borbonica intanto infieriva sempre più iniquamente.

L'anno 1847 venne fuori un opuscolo anonimo, stampato alla macchia, col titolo, *Protesta del popolo delle Due Sicilie.* Parve lo scoppio d'una bomba, perchè era lo scoppio del dolore irrefrenabile d'un uomo, che nelle sue parole esprimeva il dolore di un popolo intero. Non si trattava di una o di un'altra forma di governo, di unità od indipendenza; si trattava solamente di volere il diritto di poter essere onesti. « Questo governo è un'immensa piramide, la cui base è fatta dai birri e dai preti, la cima dal re. Ogni impiegato, dal soldato al generale, dal gendarme al ministro di polizia, dal prete al confessore del re, ogni scrivanuccio è despota, spietato e peggio, su quegli che sono soggetti, ed è vilissimo schiavo verso i suoi superiori. Onde chi non è fra gli oppressori, si sente da ogni parte schiacciato dalla tirannide di mille ribaldi; e la pace, la libertà, le sostanze degli uomini onesti

dipendono dal capriccio, non dico del principe o di un ministro, ma di ogni impiegatello, di una baldracca, d'una spia, d'un gesuita. O fratelli italiani, non credete che queste parole siano troppo acri, non scrivete nei vostri giornali che dovremmo parlare con più moderazione e prudenza; ma venite fra noi, sentite voi pure come una mano di ferro rovente ci brucia, ci stringe il cuore; soffrite quel che soffriamo noi, e scrivete e consigliateci ». Unico rimedio, concludeva lo scritto, erano le armi; ma prima bisognava protestare al cospetto del mondo civile. Di qui l'opuscolo e il suo titolo.

Chi non conosce quale fosse allora lo stato di Napoli, non può capire che coraggio ci voleva a pubblicare la *Protesta*, e quale effetto dovesse produrre. Siccome poi un istinto generale suggeriva che solo il Settembrini era capace di scriverla, e l'impronta del suo carattere era scolpita in ognuna di quelle pagine, così egli dovè mettersi in salvo, abbandonando la famiglia nell'ignoto. Seguirono con rapida vicenda la rivoluzione, la costituzione, la reazione sanguinosa del 15 maggio 1848, e noi troviamo di nuovo il Settembrini prigione nelle carceri di Castel Capuano, sottoposto ad un processo mostruoso, insieme col Poerio, con altri patriotti e con molti furfanti, tutti in un fascio.

Egli scrisse nel 1850 la propria difesa, come fece anche il Poerio. Non si trincerò dietro sofismi legali: disse chiaro che il processo era un ammasso di menzogne, e che il cercarvi la verità sarebbe stato

come un cercare la storia nell'*Orlando Furioso*. Lo volevano condannare perchè amico della libertà, ed egli non smentiva il suo passato. « Per me non vi sono nel mondo che due partiti, gli uomini onesti ed i birbanti. Mi sono sforzato sempre di appartenere agli onesti, senza brigarmi di nomi, perchè ho visto molte opere nefande commesse da uomini detti liberali o realisti o assolutisti o costituzionali. Io amo la libertà, la quale per me significa esercizio dei propri diritti, senza offendere alcuno; significa giustizia severa, ordine, rispetto, obbedienza alle leggi ed alle autorità. Questa libertà è desiderata dagli uomini onesti, questa io amo caldamente, e se amarla è delitto, mi confesso reo, e ne accetto la pena ». La Costituzione, egli concludeva, garantiva la libertà, e quindi coloro che avevano consigliato il Re a lacerarla, furono iniqui e lo resero spergiuro.

Tutta la storia di questo processo, in cui il Borbone voleva, per ipocrisia, serbare le apparenze della pubblicità e della legalità, sembra quasi lo svolgersi d'un poema eroico. Un giorno il Settembrini si trovava dinanzi ai suoi giudici, ad un pubblico di curiosi e di spie, ivi ammessi in gran numero, alla diplomazia che assisteva. Era circondato dagli sgherri armati del Borbone, e guardie erano per tutto. Aveva prodotto un documento, che dimostrava indiscutibilmente come la più grave denunzia contro di lui era fatta da una spia pagata dalla polizia, e perciò, secondo il codice napoletano,

legalmente nulla. Il presidente della Corte pose quel documento tra i fogli inutili, senza tenerne conto alcuno. A questo il Settembrini sentì bollire il suo sangue, e ad alta voce, con sguardo sereno, in mezzo al silenzio, alla maraviglia, allo stupore universale disse: « Giacchè non si tien conto delle prove e dei documenti che adduco, io rinunzio alla difesa, e mi limito a dichiarare i miei giudici infami al cospetto del mondo civile ». Dopo ciò la sua condanna di morte. era certa.

Il 31 gennaio 1851, infatti, la Gran Corte si ritirava nella Camera di Consiglio, dove restò tutta la notte. Il giorno 1° febbraio si leggeva al pubblico la sentenza di morte. Quel giorno stesso, alle ore otto del mattino, il Settembrini aveva la penna in mano e scriveva alla moglie una lettera, di cui diamo qualche brano:

« Io voglio, o diletta e sventurata compagna « della vita mia, io voglio scriverti in questo mo- « mento che i giudici da sedici ore stanno deci- dendo della mia sorte.

« Se io sarò dannato a morte non potrò più « rivederti, nè rivedere le viscere mie, i miei ca- « rissimi figliuoli. Ora che sono serenamente di- « sposto a tutto, ora posso un poco intrattenermi « con te. O mia Gigia, io sono sereno, preparato a « tutto .... Se io sarò dannato a morte, io posso « prometterti sul nostro amore e sull'amore dei « nostri figliuoli, che il tuo Luigi non ismentirà sè « stesso: morirò con la certezza che il mio sangue

« sarà fruttuoso di bene al mio paese; morirò col « sereno coraggio dei martiri; morirò, e le ultime « mie parole saranno alla mia patria, alla mia Gigia, « al mio Raffaello, alla mia Giulia. A te ed ai ca- « rissimi figliuoli non sarà vergogna che io sia « morto sulle forche. Voi un giorno ne sarete ono- « rati. Tu sarai striturata dal dolore, lo so: ma « comanda al tuo cuore, ò mia Gigia, e serba la « vita pei cari figli nostri, ai quali dirai, che l'ani- « ma mia sarà sempre con voi tutti e tre, che io vi « vedo, che io vi sento, che io seguito ad amarvi, « come vi amava e come vi amo in questa ora ter- « ribile.... Dirai ad essi che ricordino quelle pa- « role che io dissi dallo sgabello nel giorno della « mia difesa. Dirai ad essi che io, benedicendoli e « baciandoli mille volte, lascio ad essi tre precetti: « riconoscere e adorare Iddio; amare il lavoro; « amare sopra ogni cosa la patria. Mia Gigia ado- « rata, eran queste le gioie che io ti prometteva « nei primi giorni del nostro amore?.... »

La *Rivista d'Edimburgo* diceva allora, che questa lettera era una delle pagine più eloquenti della letteratura italiana. Più che un brano di eloquenza essa è un monumento immortale, che basta alla gloria di un uomo. Nessun padre lasciò mai ai suoi figli una più invidiabile eredità.

La pena di morte fu commutata in galera a vita, e fino al 1859 il Settembrini stette collo Spaventa nella prigione di Santo Stefano, in mezzo a briganti ed assassini della più orrenda specie. Se

le *Ricordanze* arrivano fino a questo punto, ci sarà da sperare una serie di racconti, che potranno rivelar fatti i quali nessuna fantasia ha mai immaginati. Una sera d'estate due caprari galeotti passeggiavano sulla terrazza della prigione e guardavano, estatichi, il cielo stellato. Uno disse all'altro: — Vorrei aver tante pecore quante stelle sono in cielo. — E dove le meneresti a pascolare? — Nel tuo campo. — Nel mio campo? Io ti direi, io ti farei.... — E poco dopo uno dei due caprari era steso a terra, ucciso a colpi di coltello dall'altro. Il Settembrini e lo Spaventa fecero molte meditazioni e discussioni morali su questo fatto. Un giorno se ne stavano sdraiati sui loro letti, che erano accosto, coi piedi in alto, appoggiati al muro, e parlavano di cose indifferenti. — Quando, — diceva uno di essi, — il treno che da Napoli va a Castellammare si ferma a Resina a pigliare acqua.... — Che Resina! Si ferma al Granatello. — Non dire sciocchezze! — E poco dopo i due amici e compagni di sventura erano in piedi, l'uno più irritato dell'altro. Ma ad un tratto si misero a ridere, dicendo: — Noi facevamo l'altro giorno i filosofi? — Si abbracciarono e continuarono ad amarsi sempre più come fratelli.

Passarono otto anni di dura prigionia, nei quali il Settembrini, con un testo greco senza note, ed un piccolo dizionario, cominciò e condusse a fine la sua bella traduzione dei dialoghi di Luciano, che stampò poi a Firenze in tre volumi. Venne final-

mente il 1859, quando si sentì di nuovo spirare un vento assai poco favorevole ai despoti, e Ferdinando II, che aveva l'odorato fine, pensò di levare dinanzi al mondo lo scandalo di uomini onesti, trattati come assassini. Così il Settembrini ed altri sessantacinque condannati politici furono imbarcati sullo *Stromboli*, che, rimorchiato dall'*Ettore Fieramosca*, li condusse a Cadice, dove fu noleggiata una nave americana, a vela, il *David Stuart*, perchè li menasse in America. Erano in alto mare, dugento miglia al di là del Capo di S. Vincenzo, quando un giovane cameriere, che aveva occhi assai meridionali, e si diceva di Cuba, aprì la sua piccola valigia, vestì l'uniforme d'ufficiale della marineria inglese, e, salito sul ponte, intimò al capitano di tornare in Europa. Era Raffaello, il figlio di Luigi Settembrini. Educato sin dall'infanzia in Inghilterra, per cura dell'italiano Panizzi, ed entrato poi ai servigi d'una compagnia inglese, s'era, viaggiando, trovato a Lisbona, quando le due navi napoletane arrivavano a Cadice, e, saputo il fatto, gli era riuscito d'essere accettato come cameriere. I condannati erano molti e non tutti invalidi; il capitano aveva stipulato un contratto contrario alle leggi americane, ed era stato già pagato; il giovane Settembrini era in grado d'assumere il comando della nave, e ricondurla in Europa; la divisa inglese imponeva rispetto. Il *David Stuart* mutò rotta; i prigionieri finalmente sbarcarono in Irlanda, e di là tornarono in Italia, dove ebbero la

gioia di vedere in poco tempo la loro patria indipendente, libera ed unita.

Il Settembrini lavorò con tutte le sue forze a quest'opera; ma quando incominciarono le agitazioni dei partiti, egli dovette ben presto avvedersi che la vita politica non era per lui. Più volte gli offrirono, come era naturale, la candidatura di qualche collegio elettorale. Ma quando gli domandavano il suo programma, quando gli chiedevano quale era il suo partito: — Il mio programma? — egli rispondeva. — Farò il mio dovere. Il mio partito? Quello degli uomini onesti. Se non mi conoscete ancora, e non vi basta la mia vita passata, perchè mi offrite la candidatura nel vostro collegio? — E gli elettori lo lasciavano cadere.

È facile capire che per questa via non poteva fare fortuna nella politica, specialmente poi nella politica italiana. Ma egli non poteva mutare natura, e però, contento della sua modesta condizione di professore, con uno stipendio insufficente a mantenere la famiglia, lavorava sempre. Scriveva opuscoli, dissertazioni, articoli di giornali, e meditava un'opera maggiore. Una volta gli fu chiesto se il Governo poteva far qualche cosa per lui. Rispose: Mandatemi a ispezionare qualche scuola, perchè vorrei prima di morire conoscere tutta l'Italia, e non ho danari per farlo. Altro non chiese ed altro non ottenne.

Solamente poco prima di morire, quando già era vecchio e malato, fu nominato Senatore dal

ministro Minghetti, e lesse nel 1875 il suo unico discorso, un discorso che fece scandalo. Ai suoi colleghi pareva di essere in un altro mondo, nel sentire questo vecchio, cadente più per malattia e per sofferenze patite, che per età, gridare in favore di radicali economie e contro le tasse. « La forza imponibile dell'Italia è esaurita. Noi abbiamo messo tasse sopra tasse. Oh! questa è veramente la terra di Vespasiano, che pose una tassa su l'orina, ed al figliuolo Tito, che gli diceva essere una tassa puzzolente, egli presentò il danaro esatto e disse: questo non puzza ». Accennò poi alle sofferenze del popolo, al pericolo d'una quistione sociale, e concluse che le riforme da lui suggerite erano necessarie, inevitabili: « e se non le facciamo noi, le farà certamente o un dittatore o il petrolio ». Ognuno può immaginare quale effetto dovesse un tal discorso produrre in Senato; ma il Settembrini era fatto così, e quel che una volta aveva pensato, voleva dire. Non aveva temuto i Borboni, e non temeva neppure il ridicolo, che qualche volta non è men difficile ad essere affrontato da animi generosi, massime se sono amici carissimi quelli che si scandalizzano di noi. Trascorse poco più di un anno, ed egli morì nel novembre 1876, d'una discresia d'umori che lo fece lungamente soffrire.

In tutto questo tempo il Settembrini potè vivere tranquillo, e fino ad un certo segno anche felice, perchè aveva trovato nello studio un campo adatto alla sua attività, un amico più fidato di ogni

altro, a cui dedicò tutte le forze che gli avanzavano ancora. Scriveva quelle che chiamò *Lezioni di letteratura italiana*, e sono una storia della letteratura, che venne pubblicata a Napoli, in tre volumi. È un libro, come abbiamo già detto, in cui si trovano molti difetti ed anche errori. Il Settembrini conosceva poco tutto il gran lavoro che s'è fatto intorno alle origini della nostra lingua e letteratura, intorno alle origini del romanzo cavalleresco in Italia; non conosceva punto i lavori dei Tedeschi, e, quel che è peggio, senza conoscerli, li disprezzava. Conosceva la storia d'Italia, ed aveva molto letto e meditato gli autori italiani e francesi che la narrano; ma era la cognizione di un vecchio patriotta, che voleva farne arme a combattere i tiranni, i preti ed il papa, senza occuparsi degli anacronismi e delle contraddizioni in cui cadeva. Il suo antico odio contro i preti e la Chiesa di Roma era divenuto la passione dominante della sua vita, e parve divenire un vero furore, quando egli vide alcuni de' suoi migliori amici, per ragioni politiche, transigere e quasi fare i neo-guelfi. Non accettò neppure la formola: *libera Chiesa in libero Stato.* « La Chiesa è in Italia uno Stato nemico dello Stato, e io non voglio lasciarla colle mani libere ».

Lo spirito del Settembrini pareva che fosse di acciaio fuso. S'era formato come per forza intima ed innata, e nulla lo piegava, nulla lo alterava mai, sebbene fosse tutto pieno di dolcezza e d'ingenua bontà. Educato nella scuola letteraria del marchese

Puoti, che amò e da cui fu amato assai, egli prese ne'suoi scritti una via affatto diversa. Il Puoti, uomo buono e dotto, era pedante, e scriveva con molta affettazione per troppo imitare gli antichi. Lo stile del Settembrini fu semplice, chiaro, elegante; la sua lingua ebbe quasi una nativa freschezza toscana. Detestava ogni affettazione, ogni imitazione. Un suo scolare disse un giorno: sulla tomba del Settembrini bisognerà scrivere: — *Qui giace il nemico dei Borboni, dei Gesuiti e degl'imperciocchè*; — ed aveva ragione. Egli era in politica il nemico dei tiranni, ed era il nemico di ogni falsità nella vita, di ogni affettazione nell'arte. Trovatosi in mezzo all'entusiasmo giobertiano del 1847, si dimostrò subito anti-clericale nella sua *Protesta*. Vissuto a Napoli quando la filosofia egheliana sembrava che volesse impadronirsi di quella Università, restò nemico di ogni astrazione metafisica, e cercò solo il classico, il concreto, il determinato. E così non poteva avere cogli altri la tolleranza che non ebbe mai con sè stesso.

Quando nella storia della letteratura egli incontra uno scrittore che gli piace davvero, questi *deve* essere patriotta, nemico dei preti e del papa. Se poi i fatti contrastano troppo evidentemente al suo desiderio, allora egli si ferma, e a poco a poco comincia a pigliare a noia quello scrittore. Spesso, nel momento in cui più è esaltato a comentare la divina bellezza, che sempre lo rapisce, di qualche poeta a lui caro, se per caso s'imbatte in un

comentatore clericale, interrompe subito il suo discorso, per assaltare con fieri colpi il mal capitato, nè lo lascia fino a che non lo ha messo in pezzi. In tutto ciò non v'è mai nulla di personale; nessun rancore, nessun odio verso gli uomini; guerra solo e guerra feroce contro ciò che egli crede errore; difesa instancabile de'suoi principii. Ed ora ho io bisogno di dire al lettore quanto facile sia fare una critica amara e severa delle *Lezioni di letteratura*? Essa anzi è stata fatta, e qualche volta con molta dottrina e molto acume. Ma il libro del Settembrini resta ancora vivo, e sempre più si diffonde in Italia fra la gioventù e le persone colte, penetra ogni giorno più largamente nelle scuole. Nè è di quei libri che, stampati a Napoli, trovano popolarità solo nelle province meridionali; esso si legge con eguale avidità in Toscana, in Lombardia, per tutto.

La critica non deve cercare solo i difetti, ma anche i pregi di un'opera, e questi nelle *Lezioni di letteratura* non sono piccoli. Il De-Sanctis osservò giustamente, che esse sono l'ultima e grande battaglia che il Settembrini combattè per la libertà, l'indipendenza e la gloria del suo paese. Le qualità dell'uomo diventano pregi dello scrittore. La onestà e semplicità dell'animo traspariscono nella eleganza e precisione dello stile; la coscienza ostinata al lavoro si ritrova in ogni pagina del libro. Non c'è uno solo degli autori di cui egli parla, che non abbia letto, e di cui non dica schietta la propria

opinione. I suoi giudizi possono essere errati, ma non sono mai copiati o imitati; sono in ogni caso giudizi d'un uomo d'ingegno e di gusto, che, educato sui buoni classici, ha in orrore ogni affettazione, ogni artifizio. Qualche volta, nel suo sempre coscenzioso cammino, a lui riesce fermarsi sopra alcune parti del soggetto, le quali erano state trascurate da tutti gli altri. La sua è, per esempio, la prima storia della letteratura italiana che faccia un esame critico dei dispacci e delle relazioni degli ambasciatori italiani, considerandoli anche come lavori letterari; egli fu tra i primi a dare un giudizio pieno ed esatto di tutte le opere del Pontano. Altre volte però le sue troppo vive simpatie lo trascinarono e lo fecero eccedere.

Ma l'idea che domina il libro e che gli dà un carattere proprio, è la profonda convinzione, che la letteratura italiana sia come l'anima stessa della nazione, la quale si va con essa lentamente formando attraverso i secoli. Questa letteratura, secondo lui, sorge, ponendosi in direzione opposta al misticismo medio-evale, che combatte e distrugge; appoggiandosi ai classici antichi; cercando la realtà, la libertà, l'indipendenza della ragione, il vero ed il bello; combattendo i pregiudizi, la superstizione. Tutto ciò che vi è di più generoso e nobile nella coscienza della nazione, piglia forma e persona ideale in questa nuova divinità, che egli adora, ed a cui fino all'ultima ora sacrifica la propria esistenza. Essa sola potè impedire il totale an-

nullamento dell'Italia, quando nel secolo XVI una tabe morale pareva che volesse per sempre consumarne le ossa. Essa deve salvarci ora che le piccole passioni dei partiti, e le piccole gelosie personali si scatenano; ci fan dimenticare i nostri doveri verso un popolo che abbiamo abbandonato nella miseria, quasi ridotto alla disperazione colle tasse; minacciano di dare la società legata mani e piedi in balìa dei gesuiti. Questo era il suo pensiero dominante, questa l'unica ragione per cui egli, sin dai primi anni, vissuto nella politica e per la politica, potè abbandonarla e chiudersi nello studio, in cui, sebbene non a tutti apparisse chiaro, sacrificava pur sempre alla sua antica divinità.

La storia del Settembrini non è un lavoro di critica o di scienza, non è neppur solamente un lavoro d'arte, è un'azione, una battaglia continua, e diviene opera d'arte solo in quanto è la espressione viva, eloquente della più nobile ed ardente passione che animasse mai il cuore di un uomo. Si può di certo, come fu già fatto più volte, pigliarla in esame, per vedere che cosa aggiunge di nuovo a quello che già sappiamo, per notare gli errori che vi sono, e non occuparsi poi d'altro. Ma ciò non basterà mai in una biografia, perchè così si dilegua, si perde ciò che v'è di più sacro nell'uomo e nel libro, che furono e debbono restare inseparabili. In ogni modo, anche là dove sono errori e contraddizioni, riman sempre in questa storia, quel fascino che viene dalla convinzione profonda, nobile, in-

telligente da cui lo scrittore è animato, e che ispira ad ogni pagina ammirazione e venerazione. Quando poi si chiude il libro, si dice, pensando all'autore che lo scrisse: Queste sono davvero le qualità che fecero risorgere l'Italia, e queste sole son quelle che possono ora salvarla, se non se ne perde il seme nella nuova generazione, superba troppo del suo criticismo e del suo scetticismo. E le mani si levano involontarie all'immagine adorata del maestro, e sorge spontanea dal nostro cuore la preghiera: Rendici degni di somigliarti almeno in parte.

FILOSOFIA

LA FILOSOFIA POSITIVA

ED IL METODO STORICO [1]

Oggi si fa un gran parlare della filosofia positiva e delle sue applicazioni alle scienze naturali, alle scienze morali e storiche. Se voi gettate uno sguardo a quei giornali che parlano di nuovi libri o di nuove discussioni scientifiche, troverete che la questione è continuamente dibattuta. Vi sono filosofi che assalgono e filosofi che sostengono la nuova dottrina, ed è notevole che, da qualche tempo, i più illustri scrittori sono entrati in questa disputa. In Inghilterra è il sig. J. S. Mill, che, insieme con molti altri, sostiene la discussione. In Francia, dove la filosofia positiva ebbe in questo secolo il suo principio, sono entrati a combattere in favore di essa, non solo i cultori delle scienze morali, come il Littré, il Renan, il Taine, il Vacherot ed altri; ma ancora alcuni dei più illustri cultori di scienze naturali, come il Berthelot ed il grande fisiologo

[1] Pubblicato la prima volta nel *Politecnico* di Milano, gennaio 1866.

Bernard. Se da un altro lato guardiamo alla Germania, la filosofia positiva trovò molti ostacoli a penetrarvi, perchè era quasi merce straniera, che veniva di Francia, e la Germania diffida moltissimo del genio filosofico francese. Pure oggi questi ostacoli sono superati, e la filosofia positiva tedesca, se ancora non ha un caposcuola, ha però un numero infinito d'illustri seguaci. Le opere del Comte, del Mill, vengono tradotte, commentate, combattute e difese. La disputa è nel suo più vivo ardore, la filosofia positiva ha ottenuto delle grandi vittorie. Non cito dei nomi, perchè si tratta d'una moltitudine di giovani scrittori. Il Büchner scrisse un libro intitolato *Scienza e Natura*, nel quale enumerava, alcuni anni sono, i principali fra di essi.

Come è nata questa filosofia, che cosa essa vuole? Io non intendo farne ora la storia, perchè sarebbe soggetto di troppo lungo lavoro; ma voglio piuttosto determinarne il carattere, la natura. Dirò solo che le prime origini di questa filosofia si possono trovare in molti grandi scrittori antichi, italiani e stranieri; ma il francese Comte fu primo a darle il nome, ad esporla chiaramente in molte opere, formandone quasi un corpo di dottrine. Se non che, egli si lasciò andare a molte esagerazioni e stranezze, le quali compromisero il successo che avrebbe altrimenti ottenuto. Venne dopo di lui il Mill, che col suo inarrivabile acume, distinse le verità dagli errori del Comte, e con l'autorità del suo nome dètte un grandissimo credito alla filo-

sofia positiva in Inghilterra, dove si diffuse prima che in Francia. Ma essa, in verità, non fu l'opera d'un uomo solo, fu piuttosto un portato dei tempi; e però si vede contemporaneamente germogliare da tutti i lati. Per questa ragione, io non intendo parlare delle opinioni di alcun filosofo in particolare; ma piuttosto dell'indirizzo generale che ha preso la filosofia positiva.

Come e perchè è nata, che cosa essa vuole?

Nella storia del genere umano, si vede molte volte seguire quello che segue ancora nella vita degli uomini in particolare. Quando per lungo tempo ci siamo occupati di questioni astratte, nasce in noi un vivo, un ardente bisogno di poesia, d'arte, e se un nuovo poema o romanzo ci capita fra le mani, quasi divoriamo il libro con la lettura. E quando siamo stanchi della lettura di molti poemi, noi desideriamo invece tornare ai filosofi. Questa azione e reazione continua si osserva anche in tutta la storia. Dopo il materialismo del XVIII secolo, venne il panteismo germanico, che dominò l'Europa nei primi anni di questo secolo. Ma quando lo spirito umano ebbe traversata una serie infinita di sistemi, che si succedevano, distruggendosi a vicenda, allora cominciò a stancarsi, e fece a sè stesso una domanda, che non poteva restare senza gravissime conseguenze.

Tutte le scienze, così cominciavasi a dire, dopo aver lungamente vagato incerte, trovarono finalmente un metodo col quale poterono con maggiore

o minore rapidità, ma pure con certezza, continuamente progredire. Ogni volta che la fisica o la chimica trovano un nuovo fatto, scoprono una nuova legge, la scienza s'è arricchita per sempre di questi nuovi trovati. Nè sulle verità, che una volta sono accettate e sanzionate dalla scienza, cadono più dispute. Chi venisse a combatterle, non sarebbe ascoltato, sarebbe invece deriso. Tutto ciò è precisamente il contrario di quello che segue nella filosofia. Lo spettacolo a cui essa ci fa assistere, dai tempi di Socrate infino a noi, è difatti sempre lo stesso. Noi vediamo una specie di generazione spontanea e distruzione continua di sistemi; una ecatombe continua che ha luogo di secolo in secolo, senza poter sapere a quale divinità un sì continuo olocausto venga offerto. E si noti bene: queste accuse contro la filosofia non son fatte ora per la prima volta, nè solo dai filosofi positivi. Emmanuele Kant è stato certamente il più grande rinnovatore della filosofia moderna, avendo iniziato quella grande scuola germanica che trovò la sua ultima formola con Hegel, ma che derivò tutta dalla *Critica della Ragion Pura*. Or bene, egli cominciò appunto la sua riforma con la medesima osservazione. — La metafisica, egli disse chiaro, non è una scienza; essa non ha saputo fare alcun progresso reale, e ci offre uno spettacolo così miserando, che se non riesce a mutare strada, deve rassegnarsi ad esser per sempre cancellata dal novero delle scienze. Pare che sia un'arena su cui si

faccia solamente prova d'acume, in contese senza scopo; un campo nel quale a nessun combattente riuscì mai di guadagnare un solo pollice di terreno, o almeno nessuna vittoria fu coronata da permanente successo.[1] — Ma il Kant poi creava un nuovo sistema, che era a sua volta combattuto dagli altri filosofi, e così veniva a riconfermare col proprio esempio, la verità delle sue osservazioni. Non è già che in lui ed in tutti i grandi filosofi, non si trovino molte verità, altissime idee; non è già che la loro lettura non sollevi e nobiliti lo spirito umano. Ma la metafisica, dicono i filosofi positivi, è una scienza essenzialmente sistematica; essa vuole abbracciar l'Assoluto; spiegar l'universo con certe sue formole, con certi principii, che crede sempre d'aver saputo trovare, ed invece non trova mai. Un sistema generale è lo scopo di tutti i suoi sforzi, quasi la sua essenza, ed esso appunto viene sempre distrutto. Così la scienza è continuamente disfatta, senza esser finora riuscita ad accertare indisputabilmente una sola di quelle grandi verità, di quei primi principii, di cui va in cerca da tanti secoli. Gli uni vi ammettono e gli altri vi negano l'esistenza di un Dio personale; gli uni ammettono e gli altri negano all'uomo un'anima immortale; alcuni ci dicono che tutto nel mondo è spirito, altri che tutto è materia. Se il sistema del Kant è vero, tutta la filosofia del Condillac è un monte di

[1] Prefazione alla seconda edizione della *Critica della Ragion Pura.*

proposizioni assurde; se il sistema del Rosmini è vero, quello dell'Hegel è assurdo, e viceversa. Voi infatti vedete, che i filosofi delle varie scuole non si combattono sopra verità accessorie: essi negano gli uni agli altri sino il nome di filosofi, perchè la loro divergenza versa sopra la natura e l'essenza stessa delle loro dottrine più generali e fondamentali.

Di certo questo è un fatto assai deplorabile. Noi potremmo forse rassegnarci, quando si trattasse di una sola fra le tante discipline che occupano lo spirito umano; ma la filosofia è in così stretta relazione con ognuna delle scienze morali, che essa le sottopone tutte alle sue medesime vicende. Quando in Francia dominava il sensismo, noi avemmo il *Contratto Sociale* del Rousseau, e le dottrine giuridiche del Bentham. Il Condillac scrisse allora un corso generale di studi, informato tutto ai medesimi principii; in tutta la storia egli non vedeva altro che interessi e sensazioni, mentre il Bossuet non vi aveva veduto che la Provvidenza. Vennero poi le dottrine egheliane a darci una nuova scienza del diritto, della storia, del bello, ecc. La filosofia infatti abbraccia la intera vita intellettiva e morale dell'uomo, e però ad essa si rannodano tutte le scienze, che sotto questo aspetto risguardano l'uomo e la società. Quindi è che la domanda rivolta ora alla metafisica dai filosofi positivi, acquista uno straordinario valore. Si tratta di sapere, se noi potremo una volta dar base ferma e sicura alle scienze

morali, o se dovremo invece rassegnarci a vederle tutte sottoposte a questa eterna vicenda, senza poter mai dire: ecco finalmente trovata una verità indisputabile. Nè queste sono ingiuste esagerazioni contro i filosofi. Ognuno di noi conosce che, quando si domanda: che cosa è il bene, il bello, il giusto, idee di cui la metafisica s'occupa a lungo, e che son pure i fondamenti della morale, dell'estetica, del diritto; allora subito gli spiritualisti, i materialisti, i panteisti, i filosofi di tutte le scuole hanno pronte altrettante risposte, che sono fra loro in una irreconciliabile contraddizione.

Ebbene, il mondo si è finalmente stancato di questa perenne contraddizione. Alcuni sostengono addirittura, che la metafisica non è, nè può essere una scienza, e che bisogna perciò decidersi ad abbandonarla per sempre, come quella che non produce altro che uno sciupìo irreparabile di forze intellettuali, e un gran disordine nelle menti. — *Keine Metaphisik mehr.* — Non più metafisica, — è un grido che percorre oggi da un capo all'altro la dotta e, una volta si poteva dire anche, metafisica Germania. Questo è ivi il titolo di molte opere recenti, è il motto di varie, non dirò ancora scuole, ma associazioni di eruditi tedeschi, i quali si sono rassegnati a porre la metafisica insieme con l'astrologia e l'alchimia, dandole un eterno addio. Vi sono però altri, meno facili a contentarsi, o meno decisi, o forse anche più cauti, i quali dicono invece: — Non siamo noi che possiamo cancellare dalla

storia il nome d'una disciplina che ha occupato, per sì lungo tempo, la meditazione di tanti illustri pensatori. Le scienze nascono dai bisogni naturali dello spirito umano, e finchè l'uomo non muta natura, e questi bisogni sussistono, esse non saranno cancellate dalla storia. L'astrologia e l'alchimia non sono scomparse, ma si sono trasformate nell'astronomia e nella chimica; vediamo piuttosto se sia possibile di cavare anche la metafisica, insieme con tutte le scienze morali, dalla loro incertezza, contentandoci di poche verità, ma provate; lasciando da un lato le ipotesi inutili e le sconfinate ambizioni. — A questa ricerca, s'è rivolto oggi un numero assai grande di scrittori, ed io mi propongo di esporre brevemente le loro conclusioni, perchè il soggetto merita davvero tutta quanta la nostra attenzione.

Se noi vogliamo accingerci a porre le scienze morali sopra una base più solida, tale che ci renda possibile il distinguere ciò che veramente sappiamo, da ciò che ignoriamo, e ci assicuri un progresso lento sì, ma continuo; bisogna innanzi tutto vedere, se mai ci sono altre scienze, che furono una volta nelle condizioni in cui è oggi la filosofia, e poi trovarono la via d'uscirne, ed in che modo. Ora, oltre le scienze morali e filosofiche, noi abbiamo le scienze matematiche e le scienze naturali. Quanto alle matematiche, la loro origine ci è quasi ignota. Noi non conosciamo la storia dei tentativi che si fecero dallo spirito umano prima di arrivare ad estrarre i numeri dalle quantità, le linee

e le superficie dai corpi. Chi fu il primo che, vedendo un oggetto di forma triangolare, ne cavò il triangolo matematico, e cominciò a studiarne le proprietà; chi da una superficie reale cavò la superficie, la linea e il punto matematico, noi lo ignoriamo. Sin dai suoi primissimi giorni questa scienza ci apparisce già formata, col suo proprio, immutabile carattere scientifico: come Minerva dalla testa di Giove, essa nacque armata di tutto punto. Il suo metodo, quando anch'essa non ricorre all'esperienza, che è più propria di altre scienze, come vedremo fra poco, si fonda sulla evidenza assoluta, sul principio di contraddizione, sulla deduzione, e ci può essere di assai poco sussidio nelle scienze filosofiche, dove la evidenza assoluta è così poca che la disputa non cessa mai. Noi non abbiamo bisogno d'alcuna dimostrazione per credere che due e due fan quattro, che il tutto è maggiore della parte; ma il pensiero non si pesa, non si misura, non si può esprimere con cifre; e però tutti i tentativi fatti per applicare il metodo matematico alla filosofia, riuscirono sempre vani. Il metodo dipende grandemente dalla varia indole delle scienze, e il credere di potere applicare i numeri e le formole alle passioni del cuore umano o alle idee, alle ispirazioni del nostro intelletto, mostrerebbe un'assoluta ignoranza della natura umana e della natura del pensiero. Se poi lasciamo da un lato le matematiche pure, la cui prima origine ci è ignota, e il cui metodo non ci può essere di alcun grande

sussidio nei più ardui problemi della filosofia, allora troviamo una serie di scienze, la cui storia primitiva ci è nota, ed esse ci danno opportunità di far molte e molte considerazioni. Noi ci avviciniamo finalmente al cardine della questione.

Le scienze sono certamente il risultato di quell'attività per cui lo spirito dell'uomo, contemplando il vero, cerca di raggiungerlo. Ora questo spirito umano muta continuamente. I primi abitatori della terra contemplarono il mondo e la natura assai diversamente da quel che facciamo noi. La mente di coloro che erano ancora nella vita nomade, o vivevano nelle abitazioni lacustri, e crearono le prime industrie, fecero i tentativi delle prime scienze, non era certo nelle condizioni medesime in cui si trova la nostra, dopo tanti secoli e tante generazioni. Anche nella vita individuale abbiamo diverse età, in cui non solo il nostro corpo, ma il nostro spirito si trova in condizioni diverse. Il predominio che esercita su di noi la fantasia nella prima giovinezza, non è quello certamente che essa può avere nella età matura, quando invece le passioni e l'immaginazione cedono il luogo alla riflessione.

Molti filosofi osservarono, che le ore della nostra vita hanno una grande relazione con i secoli della umanità, e l'immortale G. B. Vico dimostrò, che v'è un'infanzia, una giovanezza ed un' età matura anche nel mondo, com' egli diceva, delle nazioni. Se tutto ciò è vero, si dovrebbe riscontrare lo

stesso ancora nella storia delle scienze, le quali, essendo il risultato delle varie attività e delle diverse facoltà dello spirito umano, debbono seguire le sue medesime vicende. È in questo punto, che i nuovi filosofi positivi entrano a ragionare, con una osservazione che appartiene al Comte, e che ha grandissima parte di vero. — Tutte le scienze, essi dicono, passano generalmente per tre periodi, nei quali pigliano tre forme diverse, corrispondenti ai tre stati in cui si trova lo spirito umano in quei periodi. Quando l'uomo acquista uso di ragione, non appena *osserva* un fenomeno, ne cerca ed *induce* la causa. Nei primordi dell'umanità, egli non ha metodo nè disciplina scientifica, è pieno di superstizioni; epperò ricorre ad un Dio immaginario per ogni fenomeno. Apollo porta la luce, Giove manda il fulmine, e così via discorrendo. In tale stato di cose le scienze veramente ancora non esistono; questo è il tempo in cui si creano invece le mitologie. I sacerdoti sono allora i soli scienziati e filosofi, onde le scienze si trovano nel loro primo stato o periodo, che è *teologico*.

A poco a poco le cose mutano, perchè lo spirito umano si trasforma, e non si contenta più di trovare la spiegazione d'ogni fenomeno in una divinità fatta ad immagine sua. Ci vuole qualche cosa di meno sensibile e materiale; si ricorre, per ogni fenomeno, ad un'astrazione, e poi si cerca una causa unica che spieghi l'universo. La scuola eleatica, la ionica, quella di Pitagora, ecc. ci mostrano

i primordi di questo nuovo stato delle scienze. Uno osserva che l'animale vivente sviluppa calore, e morto si raffredda; che due legni strofinati producono calore, e invece d'immaginare una divinità del calore, della luce o del fuoco, immagina uno *spirito calido* o uno *spirito frigido*, e dice che il caldo è il *principio vitale* dell'animale, l'*essenza* del legno. Egli dà ancora un altro passo, e annunzia finalmente di avere scoperto che il caldo è il principio della vita, e allora compie il suo sistema, col quale spiega l'universo. Ma a lui subito s'oppongono altri, che dicono: il principio vitale del mondo essere, invece, la luce, l'aria, l'armonia dei numeri o l'unità o la sostanza o l'idea o l'assoluto, e così andate discorrendo. Trovata la parola, è trovato il sistema, e lo spirito umano si abbandona a libera carriera in questa nuova arena, nella quale, non vincolato dai fatti nè dalla esperienza, esso compone e scompone a suo arbitrio l'universo; dà prova di tutta la sua abilità, di tutta la sua sottigliezza, destrezza ed elasticità. Questo secondo periodo che traversano le scienze, e che è il tempo dei sistemi, venne dal Comte chiamato *metafisico*; da altri positivisti, invece, fu detto *scolastico*, perchè ebbe il suo secolo d'oro nel Medio Evo, quando appunto dominava la scolastica.

Allora la filosofia e le scienze naturali erano nelle medesime condizioni, formavano come una sola scienza. Infatti, mentre da un lato si discuteva tra nominalisti, realisti e concettualisti, per sapere se

gli universali sono puri nomi o enti reali o un che dell'uno dell'altro, che cosa seguiva nelle scienze naturali, parte integrante di quella filosofia? Si cercava l'intima natura delle cose, s'immaginava una *terza essenza* negli astri, nell'acqua, nella terra, nelle piante, ecc. Questi *spiriti* o *essenze* in calma, in furore, in dolore o in riso, erano la cagione dei fenomeni naturali. Si davano a quelle metafisiche astrazioni tutte le passioni umane, come già s'erano date alle più antiche divinità, e una essenza di tutte le essenze era poi il principio vitale del mondo. In questo modo i sistemi si moltiplicavano all'infinito, e le scienze naturali, quando non erano parti indivisibili della filosofia, erano scienze occulte, e ne costituivano un'appendice inseparabile, come l'astrologia, l'alchimia, ecc. Quale spettacolo dunque ci presentavano allora le scienze naturali? Quello appunto, che ci presenta oggi la filosofia. Una serie di sistemi, che si distruggevano a vicenda, senza che fosse possibile nessun vero e reale progresso. Ora noi ci siamo usati a non veder passare molti anni, senza che la fisica, la chimica, tutte le scienze naturali ci annunzino qualche grande scoperta, qualche nuova conquista. Quali furono le scoperte del Medio Evo, in quella che esso chiamava allora filosofia naturale; quale fu il risultato di tanti studii, di tanto affaticarsi d'ingegni, molti dei quali erano pure elettissimi? Non si può dare alcuna risposta, perchè le scienze naturali furono allora, più che altro, una nobile palestra dell'umano ingegno, in

cui esso addestrava le sue forze, come fa oggi nella filosofia, senza accertar mai alcun resultato.

Si è detto mille volte, che il Medio Evo non progrediva perchè era schiavo dell'autorità, perchè non praticava l'osservazione e non conosceva l'induzione. Ma l'autorità di Aristotele fu nel secolo XVI abbattuta; l'osservazione era nata coll'uomo, e gli alchimisti passarono la vita osservando; l'induzione anch'essa nacque colla nostra ragione, e gli scolastici non fecero altro che indurre e dedurre continuamente, con una straordinaria finezza, senza mai poter nulla accertare. Quando lo stesso Bacone, che tanto raccomandava l'induzione e l'osservazione, che tanto disprezzava i Greci e i Romani ed ogni autorità, osservava scintillare una fiamma, egli diceva: — Lo spirito igneo si rallegra; — e con queste parole ricadeva nella scolastica che combatteva. Marsilio Ficino era filosofo e medico; egli osservava, induceva, deduceva, e trovava sempre che le *terze essenze* erano cagione di tutto. Su di esse compose un sistema complicato, ingegnoso, di cui oggi non sopravvive più nulla. Era sempre la medesima storia. Il Telesio ed il Campanella trovavano il principio del mondo nel freddo e nel caldo; il Ficino nelle terze essenze; Giordano Bruno nella sostanza unica; ma restavano tutti nella stessa incertezza. Eppure il Bruno fu bruciato vivo, perchè era stato troppo audace nemico dell'autorità; il Telesio ed il Campanella per la medesima ragione sopportarono dure persecuzioni. Essi *osservavano, inducevano* e *de-*

ducevano, senza che le scienze naturali, di cui tanto s'occupavano, potessero progredire. Segno evidente che mancava ancora qualche altra cosa. A leggere i loro scritti, si direbbe quasi che la mente umana aveva ancora bisogno di provare, addestrare, sviluppare le proprie forze, e però si dilettava nella costruzione di questi castelli in aria, alcuni dei quali erano pure ardite creazioni.

Un bel giorno il mondo fu stanco. La poesia e l'arte, che tanto avevano fatto per educare lo spirito umano, decadevano rapidamente in Italia. La filosofia s' inaridiva, la fecondità sistematica sembrava cessata ad un tratto. Da ogni lato si gridava: fatti accertati, esperienza sicura. Questo diceva il Bacone, questo dicevano tutti in Europa, e molti tentativi si facevano non senza resultati; ma la via maestra non era ancora sicuramente trovata. Allora venne Galileo, e, se ci è permesso il paragone un po' troppo volgare, egli prese il carro delle scienze naturali, lo pose sulle rotaie, e lo spinse ad una corsa a grande velocità, nella quale ancora non si sono arrestate, e forse non s'arresteranno mai più. Galileo condusse a compimento una delle più vaste rivoluzioni nella storia dello spirito umano. Se vogliamo servirci del linguaggio dei positivisti, con lui le scienze naturali escono per sempre dal periodo *metafisico*, ed entrano finalmente nel terzo ed ultimo periodo, che è il *positivo*.

Importa moltissimo vedere in che modo, per quali vie questo passaggio si è eseguito, per deci-

dere poi, se nelle scienze morali è possibile una uguale trasformazione. Che cosa dunque Galileo aggiunse al processo, al metodo seguito dagli antichi? Certo è che egli portò una così vasta e radicale riforma, che a fatica s'intende come l'uomo abbia osato tanto e vi sia riuscito; ma essa è pur cosa tanto semplice, che riesce più difficile ancora persuadersi come vi si sia pensato così tardi. Veramente ciò in cui il Galilei ebbe un coraggio scientifico inarrivabile, fu nel dire per la prima volta: — La ricerca delle *essenze*, io l'ho per impresa poco meno che impossibile. Quando voi mi dite che la nuvola è vapore, che il vapore è acqua, che l'acqua è sostanza o forza o materia, voi arrivate sempre ad un'incognita che non potete spiegare, e l'*essenza*, alla fine del vostro ragionamento, resta oscura come prima. Dunque bisogna abbandonare la ricerca delle essenze, e preferire una sola e piccola verità certa, a mille grandi verità incerte, ipotetiche. — Con queste semplici parole, avendo osato rinunziare alle ricerche che per tanti secoli avevano occupato tutte le più grandi intelligenze, tutto il genere umano, egli chiudeva per sempre il Medio Evo, ed iniziava un'epoca nuova di ricerche e di fatti. Questa però era la parte negativa della sua riforma. L'essenza del mondo e delle cose ci resti pure ignota; ma se dobbiamo contentarci solo di poche verità *certe*, come trovarle, come accertarle?

L'autorità di Aristotele, lo abbiam detto, era caduta, l'osservazione e l'induzione erano già co-

minciate; ma l'uomo, osservando, induceva, e appena che era così salito dal particolare al generale, afferrata la prima idea, saliva, discendeva subito dall'una altra, coll'aiuto della logica, ed in balìa di sè stesso e della propria immaginazione, s'allontanava sempre più dal mondo reale. Galileo invece disse: *osservate* i fenomeni e determinateli; inducete poi cautamente, non per cercarne l'essenza, ma la cagione o la legge, e quando credete d'averla trovata, arrestatevi. Prima di dare un altro passo, e andare ad un'altra legge, riscontrate colla natura quella che avete trovata: *provate* e *riprovate*, in una parola, *sperimentate*. Voi vedete oscillare la lampada, e supponete, inducendo, che le oscillazioni sieno isocrone, avvengano tutte in un medesimo tempo? Ebbene, non cavate da ciò nessuna conseguenza; ma, invece, riscontrate, interrogate la natura, perchè essa vi risponderà, se saprete interrogarla. Voi non solo potete rifare la vostra osservazione, ogni volta che vedete oscillare un'altra lampada; ma potete costruire pendoli di mille forme diverse, farli oscillare in mille direzioni, con una forza sempre diversa. Se la legge che voi avete trovata è vera, le oscillazioni saranno sempre isocrone, ed allora solamente potrete dire d'avere scoperto una nuova verità; perchè la vostra idea non è restata nella vostra mente, ma l'avete riscontrata col mondo esterno, obbligando la natura a confermarla. La legge è accertata, e niuno potrà più metterla in dubbio, perchè voi potete sempre interrogare e far

parlare di nuovo la natura in vostro favore. — Io presi il pendolo, dice Galileo, per la estremità del filo; lo presi per lo mezzo; lo agitai in mille direzioni, ora forte, ora piano, e le oscillazioni furono sempre uguali. — E adesso tirate pure le conseguenze che logicamente derivano dalla vostra legge. Dopo avere *indotto*, *deducete* pure se vi talenta; ma, fatta la prima deduzione, riscontrate di nuovo; non supponete d'aver trovato una seconda verità, se la natura non vi ha di nuovo risposto. Voi fate scorrere una palla sopra un piano inclinato, trovate che la velocità va sempre crescendo, e *inducete* che essa cresca in ragion diretta dei quadrati delle distanze. Allora sperimentate, misurando la velocità e mutando più e più volte l'angolo d'inclinazione del piano: la legge si verifica sempre, essa dunque è accertata. Ed ecco la vostra mente dà un altro passo e dice: se la palla scorre sul piano inclinato, secondo questa legge, i gravi debbono cadere, seguendo la medesima legge. Una volta che uno scolastico fosse stato in possesso della prima verità, egli non solo ne avrebbe tirato questa conseguenza; ma mille, centomila altre, e forse avrebbe subito formato un nuovo sistema dell'universo. Che cosa fece Galileo, quando gli venne la seconda idea, che i gravi, cioè, cadono colla stessa legge? Egli dette un altro passo, ma non per andare ad un'altra idea; per salire, invece, sul campanile inclinato di Pisa. Di là, con un orologio in mano, fece cadere i gravi; misurò la loro velocità, e la

natura gli rispose nuovamente, che la legge era accertata.

Noi sappiamo che si andò ancora più oltre, e si giunse a sapere che tutti i corpi si attraggono in ragion diretta delle masse, e in ragione inversa dei quadrati delle distanze. Questa fu la legge dell'attrazione universale scoperta dal Newton. Conoscendola, abbiam potuto misurare le orbite che percorrono i pianeti; possiamo prevedere molti anni prima, il giorno, l'ora, il momento in cui un astro, una cometa passeranno pel nostro meridiano. Quando il giorno arriva, l'astronomo pone in ordine il teloscopio, guarda il cronometro, ed appena questo segna l'ora, il minuto primo e secondo, egli s'accosta alla lente, e vede passare la stella. Quella stella che passa gli dice di nuovo, che la legge è accertata, è vera. Ed ora che finalmente siamo giunti a conoscere la legge dell'attrazione universale, che cosa sappiamo veramente? Dei fatti e delle relazioni che passano fra questi fatti. Sappiamo che vi sono dei gravi, e che questi gravi si attraggono in un certo modo. Ma che cosa sono i gravi, che cosa è l'attrazione? Queste che erano le due sole cose intorno a cui il Medio Evo si affaticava, restano ignote a noi, come a San Tommaso ed agli scolastici, a Socrate ed a Platone. Il conoscere l'*essenza* dei corpi e delle forze si può ritenere anche oggi che sia, come disse Galileo, impresa poco meno che impossibile. Fatti, adunque, e leggi o relazioni che passano tra questi fatti, ecco ciò che possiamo sa-

pere nelle scienze naturali: tutto il resto rimane in profonda oscurità. — Chi si abbandona alla ricerca delle cause prime, disse il Newton, dimostra con ciò solo di non essere uno scenziato.

Quanto è diversa una tale sapienza da quella dei filosofi! Dopo Galileo infatti, le scienze naturali e la filosofia, che erano state così lungamente unite, si dettero un addio, separandosi per sempre. I filosofi accusarono di materialismo Galileo e i suoi seguaci. Voi andate, essi dicevano, dietro alla materia, ai fatti; trascurate i primi veri da cui gli altri dipendono, quei veri senza i quali non è possibile alcuna scienza. Ma i cultori della natura risposero: — Noi non sappiamo che cosa sia l'attrazione universale; ma vi disegniamo sulla carta il movimento degli astri, e vi prediciamo il punto dello spazio in cui si troveranno di qui ad un secolo. Noi non sappiamo che cosa sia la luce; ma abbiamo creato la scienza della luce, la quale col teloscopio avvicina gli astri per migliaia di miglia, ci fa vedere i monti e le valli della luna, e col microscopio v'ha scoperto un universo, che a voi sarebbe restato eternamente ignoto. E volete voi ostinarvi invano, o pure disperarvi, se non potete sapere che cosa sia l'essenza del fluido elettrico, quando noi possiamo costringerlo in un filo metallico, farlo correre in tutte le direzioni che vogliamo, e trasportare con esso i vostri pensieri al di là dell'Oceano? Voi cercate ancora invano l'essenza del vapore, mentre noi ne abbiamo in tutti i modi calcolato la forza;

abbiamo creato la strada ferrata ed il battello ad elice; abbiamo trasformata e rinnovata l'industria. — I filosofi s'ostinarono nella loro via, e i cultori delle scienze naturali seguirono il cammino indicato da Galileo. L'alchimia, l'astrologia, tutte le scienze occulte scomparvero, e cominciò un vero e rapido progresso. L'uomo che s'era così lungamente educato e disciplinato colla scolastica, coll'arte, colla letteratura, non appena si vide nella possibilità d'uscire da quel lavoro tutto subbiettivo e ideale, si volse alla realtà con irrefrenabile ardore, e invece d'andare di sistema in sistema, passò di conquista in conquista, ogni giorno strappando alla natura un nuovo segreto.

Ma ciò che più di tutto importa osservare si è, che, quando qualcuna delle scienze naturali volle ostinarsi a seguire l'antica strada dei sistemi, essa non potè mai uscire dalle dispute, nè potè mai fare alcun progresso stabile e sicuro, fino a che non s'indusse a seguire, come le altre, il metodo sperimentale, rinunziando alle ricerche impossibili. Non è molto tempo, che la fisiologia si ostinava ancora nella ricerca del *principio vitale*. Ebbene che cosa ne seguiva? Intorno a questo misterioso *quid* si perderono invano le forze delle più belle intelligenze. Uno diceva: l'*essenza* della vita è la forza; l'altro diceva: è un certo *principio vitale*, e non mancò chi disse: l'*essenza* della vita è l'*idea*.

Così avemmo il dinamismo, il vitalismo, il panteismo; ma non ancora la fisiologia. O in altri

termini, essa restava sempre nel suo stato scolastico, senza sapere nè potere entrare nella via positiva. Oggi la fisiologia ha dato un gran passo; la sua ultima trasformazione, se non è compiuta, è pure cominciata sotto i nostri occhi. In che modo si va questa compiendo? Noi lasceremo parlare l'illustre professore Bernard, uno di coloro appunto, che più hanno contribuito e contribuiscono al nuovo progresso della fisiologia. Ecco dunque come egli, presso a poco, discorre: — Non si tratta oggi di sapere che cosa sia la vita; *noi non lo sappiamo e forse non potremo mai saperlo.* Di tutte le definizioni della vita, la sola che possa accettarsi senza proteste, è questa: la vita è il contrario della morte. Tutto ciò che la scienza può tentare, si riduce a conoscere le condizioni che determinano l'attività vitale. Ma la conoscenza del principio vitale, come della natura intima delle cose, in generale, sembra volerci restare eternamente ignota. Quando lo scolastico vedeva l'azione d'un veleno estinguere immediatamente la vita di un animale, egli cercava in che modo lo *spirito venefico* divorava lo *spirito vitale*, e non giungeva ad alcuna conclusione. Noi cerchiamo invece, come il veleno agisce sul sangue, come il sangue sui nervi, ecc., quale può essere il contravveleno. La generazione d'una malattia era pel Medio Evo, l'evoluzione d'un'*idea febrilis*; l'oppio faceva addormentare, perchè aveva la *virtù dormitiva*. Tutto ciò è scomparso, la fisiologia ha rinunziato a conoscere il *perchè* delle cose, e cerca in-

vece il *come*. Noi sappiamo che una data quantità d'idrogeno, combinata con una data quantità d'ossigeno produce l'acqua, e quindi possiamo produr l'acqua quando vogliamo; ma chè cosa siano l'idrogeno o l'ossigeno; perchè ci voglia quella data quantità a produrre l'acqua, e infine che cosa sia l'acqua, noi non lo sappiamo. In verità, così conclude il Bernard, la conoscenza assoluta del più semplice fenomeno dell'universo, richiederebbe la conoscenza assoluta di tutto l'universo, di cui ogni fenomeno è come un'irradiazione, che viene a far parte della sua generale armonia. Quindi non v'è scienza possibile, senza rinunziare, per ora almeno, alla ricerca dei primi principii, ed ai sistemi: la scienza non può nè deve essere sistematica. —

Quale infatti è il *sistema* della fisica, della chimica, delle matematiche? Noi non abbiamo che fatti e leggi più o meno generali. La scienza si arresta là dove non può più riscontrare o provare; il sistema comincia, là dove la scienza finisce. Una delle scoperte più importanti della fisica ai nostri giorni, è stata il trovare come il moto si trasformi in un equivalente di calore e viceversa: tanto moto può produrre il nostro corpo, quanto è il calore che esso produce, e non adopera in altri usi; tanto moto produce la macchina a vapore quanto è il calore che può produrre e trasformare. Uno scolastico, trovata appena la trasformazione di un fluido o d'una forza in un'altra, sarebbe andato subito alla trasformazione di tutti i fluidi in un solo, da esso

al principio vitale, e quindi alla cognizione generale dell'universo, al sistema. La fisica invece si contenta di ciò solo che può conoscere e provare; tutto il resto è fuori della scienza, che cerca solamente i fatti e le loro relazioni o leggi. Quando da una legge particolare la scienza può passare ad una più generale, dalla caduta dei gravi all'attrazione universale, questo è il solo sistema cui possa oggi aspirare.

Ed ora, se ci volgiamo alla filosofia, che cosa osserviamo? Invece dei fatti e delle leggi accertate, invece del progresso lento e continuo, noi abbiamo ancora la eterna battaglia dei sistemi, che si distruggono a vicenda. La filosofia, in una parola, è sempre nel suo periodo metafisico e scolastico. Essa cerca ancora i primi veri, i primi principii, l'essenza delle cose, e non riesce mai a trovarli, perchè si ostina in un'impresa impossibile. Essa vuol sapere qual'è l'intima natura di Dio, dell'anima, del pensiero, dell'universo, cose tutte, che ci sono e forse ci resteranno sempre ignote. La nostra ragione si perde smarrita, impotente, in presenza di tali questioni, e l'animo trova rifugio solamente nella fede. Ma il metafisico vuol dare assolutamente una risposta; egli quindi fantastica sistemi ingegnosi, i quali non ci dànno altro che frasi, le quali ben presto verranno combattute e distrutte da altre frasi; sistemi, che ci provano assai spesso l'ingegno dell'autore, ma che sono ben lontani dal raggiungere lo scopo a cui mirano.

Un'osservazione importante però è questa, che vi sono alcune parti della filosofia, le quali acquistarono pure una certezza scentifica: la logica, per esempio, è uscita da ogni dubbio. Le leggi del raziocinio sono indubitabilmente trovate, nessuno lo nega. In ciò tutti i sistemi vanno d'accordo, se ne eccettuiamo quello dell'Hegel, perchè egli, sotto il titolo di logica, trattò anche questioni di metafisica, e rientrò quindi nelle dispute, le quali ritornano in campo, ogni volta che si vuol discutere il valore obiettivo e l'origine di quelle leggi. Ebbene, in che modo la logica fece questo progresso, raggiunse questa certezza? Osservò dei fatti e ne cercò le leggi; volle sapere *come* la mente umana ragiona; non s'occupò di sapere che cosa sono la mente umana e la ragione. Non è questo un grande ammaestramento ai metafisici? Osservate la psicologia, quando studia, esamina, osserva le facoltà, le passioni umane; ebbene, anche qui le dispute cominciano a cessare, v'è qualche chiarezza e certezza. Ma tutto ciò dura fino a quando non si studiano che fatti e leggi; appena vi sollevate un poco, e volete risalire alle prime ragioni, voi vi avvicinate alla metafisica, e subito incomincia la tumultuosa battaglia: non v'è più tregua nè pace. Di che cosa si tratta allora? Un filosofo dice: *L'ente crea l'esistente*, e questo è il punto di partenza per creare un sistema. Un altro filosofo dice: l'*ente possibile*, e di qui si pone in viaggio per un secondo sistema. E così l'*assoluto*, l'*idea*, la *natura*, la *sostanza* sono

altrettante parole, che dànno origine ad altri sistemi. Ma qual'è il metodo con cui trovate e *provate* le vostre asserzioni? Ecco la domanda che oggi ha messo lo scompiglio nel campo dei metafisici. Qualche positivista ha detto: — la metafisica infine è una poesia come un'altra; — e di ciò alcuni filosofi si sono molto scandalizzati. In Germania però si è andato anche più oltre, ed alcuni dicono chiaramente, che è venuto il tempo di finirla colla metafisica; che non si può più dare il nome di scienza ad un ammasso di vuote parole, o di asserzioni ingegnose, nessuna delle quali può essere dimostrata, e che bisogna metterla insieme con l'astrologia e l'alchimia. Il Goethe aveva già detto: la metafisica è una scienza la quale insegna le cose che tutti sanno, o le cose che niuno saprà mai. Molti sembrano essere oggi del suo avviso.

Noi però non vogliamo tener dietro a tutte le opinioni personali, ed a tutte le esagerazioni. Facciamoci piuttosto a considerare qual'è la riforma, che seriamente la filosofia positiva vuol portare negli studi filosofici. Vi sono, è vero, alcuni i quali, dopo aver detto che la scienza, per ora, non può conoscere altro che i fatti e le relazioni di questi fatti, ovvero le leggi, dicono che tutto il resto è illusione, che le idee astratte sono sogni, ecc. Ma essi ricadono allora, per un altro verso, in quella metafisica scolastica che vogliono combattere. Noi non possiamo negar l'esistenza di certe idee, solamente perchè ora ci è impossibile averne una cognizione

assoluta. La quistione grave invece è questa: per accertarci scientificamente delle verità, noi abbiamo sinora due soli metodi, il metodo matematico ed il metodo sperimentale, e la metafisica non può adoperare nè l'uno, nè l'altro. Non può adoperare il matematico, che si fonda sulla evidenza assoluta, perchè le verità metafisiche sono soggetto a continua disputa. Ognuno vi consente che due e due fanno quattro, che la linea retta è più breve della curva, che il tutto è maggiore della parte; ma tutti disputano sull'ente e sull'esistente, sull'idea e sull'assoluto. E come volete voi adoperare il metodo sperimentale? In che modo e dove volete voi riscontrare, se la vostra definizione dell'assoluto, di Dio, dell'infinito, ecc. è vera o falsa: qual'è l'esperienza che farete, quando vi sarà messa in dubbio dai sistemi che si oppongono al vostro? Nè vale il dire che ci sono verità ammesse da tutti i sistemi, perchè il primo e più indispensabile merito di un sistema sta nell'avere unità organica, e le divergenze dei filosofi cadono appunto sulle verità fondamentali, da cui tutte le altre dipendono. Così dunque sembra, che a noi non restino che due vie. O dire che la filosofia, per sua natura, non potrà mai uscire dai sistemi, e quindi mai accertare scientificamente le verità che pretende aver trovate; ed allora bisogna che si rassegni a vedersi abbandonata dallo spirito positivo e scientifico dei nostri tempi, e corra il pericolo d'essere posta, insieme coll'astrologia e coll'alchimia, fra

i vecchi ed inutili arnesi. O pure, tentando una rivoluzione simile a quella fatta da Galileo nelle scienze naturali, vedere se è possibile trovare un metodo, che accerti indisputabilmente, se non tutte, una parte almeno delle verità filosofiche.

Il positivismo ha tentato questa rivoluzione, la quale è stata da esso piuttosto diffusa, migliorata, applicata che creata; giacchè si potrebbe dimostrare, che i germi della riforma sono antichissimi. Comunque sia di ciò, i nuovi filosofi si trovano tutti e sempre d'accordo, appunto là dove si tratta del nuovo indirizzo, del nuovo metodo di filosofare che hanno adottato. Questo nuovo metodo s'è visto, ad un tratto, da molti contemporaneamente seguito, in diverse scienze, e sempre con ugual successo. Noi non dobbiamo quindi occuparci ora delle opere del Comte o del Mill, nè di quelle del Taine, del Littré o di altri; dobbiamo invece studiare il cammino che la scienza ha preso generalmente, piuttosto seguendo il suo naturale sviluppo, che obbedendo all'impulso individuale d'alcuno scrittore. Esponiamo dunque questo metodo, e vediamo che risultati esso ha dati o è capace di dare.

La filosofia mira, innanzi tutto, alla conoscenza dall'uomo. Essa trova in noi delle facoltà, delle idee, una ragione che obbedisce a certe leggi, e fa di tutto ciò uno studio. Se non che, usata a cercare la essenza e la prima ed eterna ragione di tutto, ha una grande tendenza a mettere l'uomo come fuori dello spazio e del tempo. Ciò che noi

vediamo nel mondo, sono società, popoli, individui, che si trasformano, mutano ogni giorno. Ma la filosofia ha creduto che, trascurando questo studio del contingente e del mutabile, si possa riuscire meglio a conoscere l'uomo, e s'è grandemente ingannata. Come volete conoscere la natura di questo essere, che muta continuamente, senza nulla sapere delle leggi che regolano queste sue inevitabili mutazioni? Voi volete aver l'assoluta conoscenza, trovare l'*essenza* dell'uomo, e non pensate a studiarlo prima nelle condizioni in cui solamente lo potete osservare. Ma andiamo oltre. Voi trovate nell'uomo un'idea del bene, del bello, del vero, e volete conoscerne la natura, l'essenza, l'origine prima ed il valore. Ciò vi condanna ad un lavoro subbiettivo, e quello che voi dite sulla natura del bene e del bello, non lo cavate che dalla vostra ragione. Ma essa può ingannarsi, tanto più che i vostri avversari negano a voi persino il nome di filosofo. Come fate, dunque, a *provare* la natura del bene, del bello e del vero; come fate a provare che cosa sono il pensiero, la ragione, l'anima umana; a vedere, in una parola, se tutto ciò che trovate nella vostra coscienza e nella vostra ragione ha fuori di voi un valore obiettivo, reale, non è insomma una illusione della vostra mente? Qui è il punto fatale alla filosofia, qui è dove tutti i sistemi fanno naufragio.

Chi meglio del Kant ha esaminato la nostra ragione? Ma quale è stata la conclusione del suo sistema? Egli ha francamente dichiarato, che la ra-

gione è impotente a dimostrare il valore obiettivo delle sue idee. Può ben dire d'avere un'idea del tempo, dello spazio, del bello, ecc.; ma hanno esse valore al di fuori di noi? Ecco ciò, a cui non si può dare, secondo lui, alcuna risposta. Certo, che se noi avessimo la conoscenza assoluta dei primi veri, come stranamente pretendono i metafisici, tutte le altre cognizioni dovrebbero, per conseguenza logica, derivarne. Ma il tentativo d'arrivarvi è stato fatto e rifatto troppe volte, senza alcun successo. A che prò ricominciarlo da capo, ora che il mondo è stanco, e ha perduto in esso ogni fede; ora che la stessa fecondità di creare altri sistemi sembra estinguersi? La questione dunque si riduce a questo: possiamo noi scoprire un modo per passare dal me al fuori di me, riscontrando, *provando* le idee che troviamo in noi, e ciò che di esse abbiamo pensato e vogliamo persuadere agli altri? Se la cosa è impossibile, si rassegni pure la filosofia ad essere abbandonata dallo spirito scientifico dei nostri tempi. Ebbene, queste idee che l'uomo trova in sè stesso, questo pensiero, questa ragione, questa coscienza che la filosofia studia, sono esse astrazioni immobili, o sono esse qualche cosa di concreto, di reale e di vivente nel mondo?

Importa prendere qualche esempio per spiegarsi più chiaramente. Io suppongo che voi facciate delle ricerche sull'idea del bello. Leggete gli eterni volumi che v'hanno scritto sopra i filosofi, e siete spaventato della loro contraddizione; cominciate a

pensare da voi, e non trovate un metodo sicuro per sapere, se ciò che pensate di nuovo sia vero o falso. Sarà possibile che abbiate indovinato voi, quando Aristotile e Platone, Locke ed Hegel non si poteron metter d'accordo? Prima d'abbandonare l'impresa per disperata, fate però una osservazione. Questa idea, che trovate in voi, trovasi generalmente in quasi tutti gli uomini. Ebbene, ecco un popolo, una società; supponete un momento, per astrazione, che in questo popolo manchi assolutamente l'idea del bello, e che voi abbiate la facoltà, il potere di infondergliela. Che cosa ne seguirebbe allora? La immaginazione di questo popolo, appena esso ha potuto contemplare l'idea del bello, si pone in una subita attività; incominciano l'architettura, la scultura, la pittura, la musica e la poesia; in una parola, nasce, sorge quello che alcuni chiamano il mondo dell'arte. E questo è un mondo sensibile, reale, che voi potete osservare, studiare, esaminare, classificare, come fate di tutte le opere della natura. Che cosa sono questi lavori d'arte? Essi nascono appunto dall'idea del bello, che, ponendo in moto le facoltà del nostro spirito, si riveste d'una forma sensibile, e abbiamo così la statua, il quadro, la canzone, ecc. Supponete, infatti, che questa idea scomparisca nuovamente, o s'offuschi e poi risplenda di nuovo innanzi allo spirito di questo popolo. Ebbene l'arte seguirà le medesime vicende, perchè infine essa non è altro che la manifestazione sensibile appunto di questa

idea del bello, intorno alla cui *essenza* vi siete così lungamente affaticato invano.

Voi entrate nel Vaticano e vi trovate come in mezzo ad una città, ad un popolo di statue greche e romane. Non sono esse qualche cosa che potete vedere, toccare, sentire? Voi potete ordinarle, distribuirle per età, per ordine di merito, per autore, ecc. Infine dei conti, come l'attrazione universale, il calore, la luce, producono dei fenomeni naturali, così l'idea del bello produce dei fenomeni storici e sociali, che potete egualmente studiare. E se v'è stato possibile fondare una scienza della forza, della luce, del calore, senza sapere che cosa sono, anzi lo avete potuto solo dal momento in cui avete rinunziato a conoscere la loro *essenza*; non vi sarà egli possibile fondare una scienza del bello, rinunziando per ora a conoscerne l'*essenza*? Forse questa scienza non potrà d'un tratto estinguere tutto il vostro nobile desiderio di verità; ma essa può farvi sapere quali sono le condizioni in cui l'arte fiorisce o decade, quali sono i mezzi per promuoverla, quali sono le condizioni e le qualità che si richiedono nell'artista, quali le conseguenze che porta sullo spirito umano e sulla società il fiorire dell'arte, ecc. Queste conoscenze, è vero, sono meno ambiziose di tutte quelle che potreste desiderare sulla natura dell'idea del bello, come le conoscenze e le scoperte dell'ottica sono assai meno ambiziose di quelle che voleva trovare la scolastica, quando cercava l'essenza della luce. In ogni maniera, però,

le une sono possibili, dimostrabili coi fatti, perchè avete la storia dell'arte, su cui riscontrare e in qualche modo provare le vostre teorie; le altre restano sempre incerte, se non sono impossibili.

Prendete un altro esempio, l'idea del giusto. Uno vi dice che il giusto è l'utile bene inteso, e un altro soggiunge che è un'idea eterna, indipendente e spesso in contraddizione coll'utile, una manifestazione dell'assoluto, ecc. E su questo punto i filosofi non si poterono mai mettere pienamente d'accordo. Pure questa idea del giusto noi l'abbiamo, e l'hanno tutti i popoli; accettiamola dunque come un fatto, e studiamola come si studiano le forze della natura. Se questa idea mancasse ad un popolo, che cosa ne seguirebbe? Una società senza legge e senza regola, sottoposta all'arbitrio. E se poi potesse, a un tratto, penetrare nel cuore e nella mente di questo popolo? Subito avreste leggi, statuti, istituzioni, codici, norma e regola alle azioni umane, ecc. Tali sono i fenomeni sociali, che derivano da questo nuovo agente, che chiamasi giusto, e da cui nasce il diritto, come i fenomeni ottici derivano dalla luce. Non potete voi osservare, studiare, classificare le varie legislazioni, le loro età, il loro sorgere o decadere, e così imparare assai meglio a conoscere la natura del diritto, le sue leggi, le sue diverse forme? Oggi, infatti, esiste già una scienza del diritto, senza che i filosofi siansi potuti metter d'accordo sulla definizione da dare al diritto. Con questa scienza s'è potuto

assai migliorare la legislazione di tutti i popoli civili, cosa che non fecero e non avrebbero potuto far mai gli scolastici, con tutte le loro discussioni sull'idea eterna del giusto, e le sue relazioni con l'idea di Dio.

Procediamo ad un altro esempio, chè in tutte le scienze sociali noi possiamo ripetere la medesima osservazione. Leggete gli antichi scrittori politici, e di che cosa si occupano? Essi vanno alla ricerca dell'ottimo governo, il che vuol dire un governo impossibile, un governo che non è mai esistito, nè potrà mai esistere. L'ottimo governo suppone un popolo di uomini ottimi, e questi non ci sono, e probabilmente non ci saranno mai sulla terra. Noi vediamo per tutto ambizioni, gelosie, interessi lottare colle passioni più nobili, e abbiamo bisogno di trovare un governo per questi uomini, che in ogni tempo e in ogni luogo mutano e sono diversi. A che fine adunque cercare l'ottimo governo, questo governo immutabile, astratto, metafisico, che non si può applicare a nessun popolo? Il politico moderno, perciò, senza punto negare il cammino della società verso un perfezionamento ideale, che è più facile presentire, che definire, abbandona la ricerca dell'ottimo governo, e indaga invece quale è il governo migliore per una data società. Se v'è un problema che esso ambisce risolvere, è certamente questo: trovare per una società determinata, le istituzioni che meglio ne agevolano il progresso. Se un tale indirizzo fu meno speculativo, fu però

assai più utile al genere umano, ed ha potuto impedire molti dolori e molti disastri. Dove, infatti, è più quella serie di congiure impossibili, che seguivano nel Medio-Evo, quando ogni uomo generoso credeva che si potesse attuare un governo sognato in un'ora di esaltata immaginazione? Noi sappiamo, che l'uomo più grande di cui ci parli la nostra storia letteraria, voleva, al suo tempo, restaurare l'antico impero romano, ed a questo fine chiamava armi ed armati contro Firenze sua patria. Oggi neppure il volgo si lascerebbe illudere da sogni come quelli, che dominarono così a lungo la mente di Dante Alighieri. Noi siamo tutti convinti, che le leggi della società sono inviolabili come quelle della natura, e che invece di contrastarle a capriccio, dobbiamo conoscerle, per rispettarle e servircene, come ci serviamo delle leggi e degli agenti naturali. Solo in questo modo i nuovi statuti e le nuove istituzioni possono profittare.

È inutile aggiungere molti esempi, perchè si potrebbero moltiplicare all'infinito. Esaminando tutto l'uomo, non però come un'astrazione, ma quale egli ci si presenta veramente, colle sue facoltà; le sue passioni; i suoi mutamenti, d'età in età, d'anno in anno, troveremo che la sua vita ha un continuo riscontro nella vita sociale e nella storia del genere umano. Ogni nuova idea, ogni facoltà che osserviamo nell'uomo, dà origine inevitabilmente a una nuova serie di fatti sociali. Il Cristianesimo è una riforma religiosa, che segue nella coscienza indivi-

duale; ebbene esso non ha forse mutato la società e la storia moderna? La filosofia del secolo XVIII è una nuova dottrina; ebbene non la trovate voi subito lavorare alla costituzione americana, non la trovate fra le cagioni prime della rivoluzione francese? Noi possiamo perciò continuare questo studio sino all'infinito. Prendete le idee più astratte, più metafisiche o più concrete, come meglio vi aggrada, — l'idea di Dio, per esempio. Qui non parliamo di ciò che possono dirci la fede o la rivelazione; la fede può credere ciò che la ragione ancora non intende, ma noi ci occupiamo ora solo della ragione. È un fatto, che il desiderio più ardente della metafisica è stato quello di provare indisputabilmente l'esistenza di Dio, e farne conoscere la natura. Ebbene, senza essere tacciati d'empietà, noi possiamo dire che essa non ha raggiunto il suo scopo. Quando io dico, che i tre angoli d'un triangolo sono eguali a due retti, ho un modo sicuro per chiuder la bocca a chi mi volesse contraddire. Ma S. Tommaso, il Leibnitz, il Bossuet e tanti altri parlarono, senza riuscir mai a far tacere gli scettici o i materialisti, ed oggi stesso la battaglia fra panteisti, materialisti, spiritualisti, ferve più viva che mai. È inutile dunque illudersi: la metafisica è impotente a raggiungere scientificamente il suo scopo, essa non può e non potrà mai far cessare le dispute sulle quistioni più importanti e vitali alla sua esistenza.

Che fa il filosofo, quando vuole scrivere un trattato sulla natura e l'esistenza di Dio? Si rinchiude

in sè stesso; cerca una prima cagione del mondo; cerca nella sua estasi contemplare l'assoluto; esamina come sorge in lui questa idea, come risplende e come s'offusca nella sua coscienza. Ma è egli sicuro che le sue idee preconcette non alterano il valore delle sue osservazioni? Può egli provare la verità assoluta, obiettiva di ciò che ha luogo nel suo spirito? Ebbene, se la fede ci fa credere in un Dio, e la ragione è impotente a spiegarne la natura, non ci ostiniamo invano a varcare i confini naturali del nostro intelletto. Se questa idea si trova realmente in noi, essa deve portar le sue conseguenze inevitabili nella società; deve produrre dei fatti visibili, reali come i fenomeni della natura. Questi fatti ci sono e si chiamano religioni, queste religioni sono nella storia infinite per numero e per forme diverse. Voi potete studiarle, conoscerle; vedere i monumenti, i riti, i precetti e l'infinito numero di culti, che esse producono. Che cosa imparate con siffatto studio? Voi non avrete l'assoluta e piena conoscenza di Dio, cosa a cui avete per ora rinunziato; ma potrete *sperimentare* e provare storicamente, come l'idea di Dio è nata, non già in voi ma nell'*uomo*; come risplenda, come s'offuschi e che conseguenze porti nella civiltà dei popoli questa vicenda continua. Dai riti più rozzi del selvaggio arrivate alle splendide immagini, alla eterna serenità degli Dei della Grecia, i quali vedete più tardi scomparire, rovesciati sui loro altari da un sentimento nuovo, che sorge nella coscienza cristiana; e questo nuovo

sentimento muta la società, la storia, le lettere e le scienze. Tutto ciò non è forse uno studio pratico, positivo, provabile e provato del modo in cui l'idea di Dio, il sentimento religioso nascono e si sviluppano nel genere umano? Ebbene, la scienza delle religioni o sia la mitologia comparata già esiste, ed è stata una sorgente infinita di luce per la storia della civiltà, e per la conoscenza dell'uomo. Infatti, solo quando abbiamo potuto comprendere e spiegare la mitologia greca, e abbiamo potuto capire a quali Divinità sacrificavano Omero e Platone; solo allora la storia e l'uomo greco ci apparvero sotto nuova luce e furono da noi compresi. Anche i riti superstiziosi del selvaggio ci rivelano i segreti della sua coscienza, e con essi impariamo a conoscere di lui, più che egli medesimo non può sapere di sè stesso. Non è questa forse una conoscenza pratica, positiva, ma pure progressiva del cuore umano? Questo studio visibile del mondo ideale, che diventa reale, non rende più viva e più salda la nostra fede?

Io cito un ultimo esempio. Chiunque ha letto libri di filosofia, conosce che una delle quistioni intorno a cui più si travagliarono i filosofi, fu l'origine umana o divina del linguaggio. Chi sostenne una opinione, chi l'altra, e si scrissero dei volumi, senza poter mai venire ad alcuna conclusione sicura. Alcuni si perderono intorno alla ricerca del linguaggio primitivo, e non avendo altro mezzo, crederono di suggerire un metodo sperimentale, pro-

ponendo di chiudere un bambino in una stanza, cibandolo, senza mai fargli udire la voce umana, per vedere che linguaggio avrebbe poi naturalmente parlato. Cioè a dire, si voleva porlo nella condizione più contraria alla natura, per sapere ciò che naturalmente avrebbe fatto. Tale problema aveva tuttavia una grande importanza, perchè l'origine e lo svolgimento del linguaggio si collegano assai strettamente colla storia dello spirito umano, coll'origine delle nostre idee. Ogni nuova parola è l'immagine sensibile di un nuovo affetto, di un nuovo pensiero; ogni nuova lingua è lo specchio in cui si riflette una nuova civiltà. I filosofi perciò si affaticarono molto, ma si affaticarono invano.

Strano a dirsi! Le lingue vivono intorno a noi; esse nascono, fioriscono, invecchiano e muoiono, direi quasi, sotto i nostri occhi, al pari degli esseri viventi. È chiaro, come la luce del sole, che se vogliamo conoscere la storia dei linguaggi e la loro natura, dobbiamo fare come facciamo, quando colla botanica o la zoologia vogliamo conoscere la storia delle piante o degli animali. Sospendere, cioè, ogni discussione, oziosa per ora, intorno all'intima essenza della pianta, dell'animale e del linguaggio; studiarli, ordinarli, classificarli; ricercare le leggi delle loro modificazioni nei climi e nei tempi diversi. Ebbene, oggi è nata una *scienza del linguaggio*, ed il suo metodo si avvicina così fattamente al metodo sperimentale, che l'illustre filologo Max Müller ha voluto sostenere con molte ragioni,

doversi mettere anche la scienza del linguaggio fra le scienze naturali. Noi non siamo tenuti ad ammettere la sua opinione; possiamo anzi ritenere, come riteniamo, che il linguaggio, essendo una manifestazione dello spirito umano, il che è confermato dallo stesso prof. Müller, la scienza che se ne occupa, deve, per ciò solo, andare fra quelle che studiano la natura morale e intellettuale dell'uomo. Pure l'opinione di quel dotto filologo, e le ragioni che adduce, provano chiaramente quale sia il metodo dalla scienza adottato. Infatti, la filologia e la linguistica hanno oggi studiato, classificato, ordinato i linguaggi, per età, per famiglie, quasi direi, per generi e specie, come si fa delle piante e degli animali: si conobbero così le leggi del loro nascere, sorgere, alterarsi, corrompersi e morire. Ma quando il filologo ha una sua idea, o immagina una nuova teoria, la scienza non l'accetta, se egli non l'ha prima dimostrata, *provata*, riscontrandola e sperimentandola sui linguaggi. I suoni più rozzi e inarticolati del selvaggio, i dialetti più disprezzati, sono così divenuti monumento prezioso al costante affaticarsi della linguistica, la quale cerca ritrovare tutti gli anelli, che costituiscono la catena delle varie famiglie di linguaggi. E se ora noi possiamo, con tanta sicurezza, determinare il cammino e lo svolgersi delle varie lingue dei primi popoli Ariani, seguendoli di passo in passo sino a noi; se conosciamo come i dialetti sorgano a dignità di lingua letterata, e come si corrompano o decadano di nuovo; se pos-

siamo osservare il Caffro o l'Indiano dell'America, negli sforzi che fanno per esprimere le loro idee, ancora annebbiate dalla barbarie, non ci siamo forse, in poco più di mezzo secolo, avvicinati a risolvere il problema dell'origine del linguaggio, assai più che non fecero i filosofi da Socrate infino ad Hegel? Non abbiamo così, fatto cammino nella conoscenza dell'uomo?

Tiriamo la somma di tutto quello che abbiamo detto, e ne risulta chiaramente una conseguenza. Che il positivismo, cioè, se poniamo da un lato tutte le forme particolari che assume, e ci fermiamo al suo carattere generale, si riduce all'applicazione del metodo storico alle scienze morali, dando ad esso l'importanza medesima che ha il metodo sperimentale nelle scienze naturali. Il positivismo è quindi un nuovo metodo, non già un nuovo sistema. A noi sarebbe facile provare, che i primissimi germi se ne trovano nella scienza nuova del Vico, ed in altri scrittori italiani; ma non è questo il luogo per una tale discussione. Ci basti notare che questo metodo, assai chiaramente esposto dal Comte, si è introdotto, per forza delle cose, contemporaneamente in molte scienze, rinnovandole affatto, e si trovò accettato da molti, che neppure avevano letto le opere del Comte.

Di che cosa dunque si tratta oggi? Dobbiamo noi dire che tutti quanti i problemi della filosofia, possono fin d'ora esser risoluti col metodo storico? Non già! Si tratta invece di determinare chiara-

mente due cose. I sistemi della metafisica non raggiunsero la certezza scientifica, che essa cercava; Galileo le tolse, col metodo sperimentale, una vasta provincia, e il metodo storico viene ora a toglier-gliene una ancora più vasta, facendo passare dal periodo scolastico al periodo positivo, una nuova serie di scienze, che facevano parte essenziale della filosofia. Lo studio dello spirito umano ha trovato finalmente una via pratica, sicura, positiva. Entrando per questa via, dobbiamo rinunziare ai sistemi, alle conoscenze assolute, alle prime cause, che per ora sono troppo lontane da noi; non possiamo conoscere che fatti e leggi di questi fatti; ma fatti e leggi dello spirito umano e del pensiero. Abbiamo da una parte l'uomo colle sue facoltà, colle sue idee, colle sue passioni, e da un'altra la società e la sua storia, le quali non sono altro che il riflesso, impersonale e indipendente dalla volontà individuale, di questo medesimo uomo. In esse troviamo le stesse idee e aspirazioni, le passioni medesime divenute fatti sociali.

Il nostro spirito, adunque, si rivolga pure sopra sè stesso, perchè questo sarà sempre un suo grande privilegio, e cerchi così di conoscere e studiare l'uomo. Ma quando è venuto ad una qualche conclusione sulla natura umana, s'arresti; non s'abbandoni alla speculazione, guidato dalla sola logica, che lo porterebbe d'idea in idea sino all'infinito, senza sapergli dire se s'avvicina o s'allontana dalla realtà. Si rammenti, che l'uomo è nella storia, e che

però in essa si può riscontrare e provare la verità delle induzioni fatte. Se avete rinunziato a conoscere le essenze, e volete esaminare la relazione che passa fra la nostra riflessione, l'immaginazione e la fede, che sono pure tre facoltà reali nel nostro spirito, e quindi tre fatti di cui potete studiare le leggi, osservate, inducete, e speculate pure quanto v'aggrada; ma ricordatevi che dall'immaginazione, dalla fede e dalla ragione derivano l'arte, la religione e la scienza. Vedete, dunque, se le vostre osservazioni sull'uomo trovano corrispondenza nella storia. Voi avete dei popoli, o almeno dei periodi nella storia dei popoli, in cui l'arte è affatto decaduta; degli altri in cui lo scetticismo consuma e quasi distrugge la fede religiosa, che poi a un tratto risorge; tutto ciò vi apre la via a riscontrare quelle che voi avete credute leggi dello spirito umano. Fino a che nella storia non avete cercato che fatti, e dallo spirito umano non avete potuto cavare altro che speculazioni, non mai riscontrate coi fatti, aveste da un lato puro empirismo, e dall'altro una filosofia scolastica. Ma ora che il Vico ha trovato che le leggi del mondo delle nazioni sono le leggi stesse dello spirito umano, il quale ha creato questo mondo sociale, voi potete avere da un lato la scienza storica, e da un altro lato la scienza provata e dimostrata dell'uomo. Infatti, se la storia vi dà come il mondo esterno, sul quale sperimentare ed accertare le induzioni della vostra psicologia; questa, a sua volta, diviene una fiaccola che illumina

la storia. Le leggi dell'una, se sono vere, debbono trovare riscontro in quelle dell'altra, e viceversa.

Qual'è la ragione, per cui leggete con tanta avidità la storia? Perchè, come già osservammo, tra le ore della nostra vita e le epoche del genere umano, passa una grande relazione, e tutta la storia universale non è troppa a comprendere l'uomo. Per qual ragione, a diciotto anni, avete letto con tanto ardore le vicende della cavalleria e delle crociate? Voi, giovane sconosciuto, vi siete potuto sentire simile a Goffredo ed a Pietro l'Eremita, ed in quelle strane avventure avete trovato dipinte le vostre passioni. E che cosa è mai questo genio dello storico, che fa rivivere innanzi a noi le generazioni passate, e parlandoci dei Greci e dei Romani, commuove sì potentemente le nostre passioni? Non è forse la facoltà di trovare e sentire la segreta relazione, che passa fra noi e la storia d'un passato di cui siamo figli?

Lo stórico trova nel nostro spirito la spiegazione delle grandi rivoluzioni dell'umanità; e questo è per noi sorgente d'un grande diletto, perchè scopriamo in noi stessi nascosta un'infinita ricchezza, di cui siamo per la prima volta resi consapevoli. Noi percorriamo tutta la storia universale, ed in ogni epoca, in ogni società, in ogni grande uomo, troviamo qualche cosa che ci appartiene, qualche cosa che è come proprietà del nostro spirito, che è come noi medesimi. Ci avvediamo così, che in noi è quasi una sintesi, un compendio dell'umanità,

sotto una forma determinata e diversa. Infatti, a voi non è possibile comprendere voi stesso, se non comprendete ancora la civiltà del vostro paese, nella quale siete nato, ed in cui il vostro spirito s'è formato. E come vorreste comprendere l'Italia, senza comprendere ancora la cultura dei popoli che la circondano, la cultura dell'Europa? E potete comprenderla, senza la storia del passato? Pensate un solo istante: se non vi fossero stati un impero e una giurisprudenza romana, nella quale fu la vostra giovinezza educata, avreste forse le medesime idee politiche e giuridiche, che avete oggi? E se non vi fosse stata la società greca, se a voi non fosse giunta mai notizia d'un Omero, d'un Fidia, di quei monumenti e di quelle opere, di cui sin dall'infanzia fu quasi nudrito il vostro spirito, avreste le medesime idee sull'arte e sulla letteratura, che avete oggi? Il geologo può leggere nei vari strati della terra che calpesta, la storia delle rivoluzioni naturali cui andò soggetto il nostro pianeta; il filologo ritrova nelle parole che ha involontariamente pronunziate, la storia delle rivoluzioni, che il linguaggio ha subìte nei secoli trascorsi, ed il filosofo non può dire di conoscere l'uomo, se non sa ritrovare in esso la storia delle passate generazioni, ognuna delle quali ha lasciato in lui la sua eredità. Qual'è la ragione per cui con tanto ardore si studiano i dialetti, i canti del popolo e del selvaggio, le mitologie più grossolane? Perchè mai gli avanzi di una civiltà sconosciuta muovono quasi tutti i dotti d'Europa a far

nuove ricerche? — Le abitazioni lacustri, per esempio, o i monumenti della primitiva America. — È forse questa una vana curiosità? Non già; ma egli è che in ogni parte della storia v'è come una parte di noi stessi, e una nuova scoperta storica si può, in certo modo, dire che sia una nuova scoperta nello spirito umano. La canzone del popolo ed il canto del selvaggio ci permettono di studiare l'uomo, quando egli ancora non è in grado di studiare sè stesso.

Concludendo, dunque, la filosofia positiva rinunzia, per ora, alla conoscenza assoluta dell'uomo; anzi a tutte le conoscenze assolute, senza però negare l'esistenza di ciò che ignora. Essa studia solo fatti e leggi sociali e morali, riscontrando pazientemente le induzioni della psicologia colla storia, e ritrovando nelle leggi storiche le leggi dello spirito umano. Così non si ostina a studiare un uomo astratto, fuori dello spazio e del tempo, composto solo di pure categorie e di vuote forme; ma un uomo vivente e reale, mutabile per mille guise, agitato da mille passioni, limitato per ogni dove, e pure pieno di aspirazioni verso l'infinito. Ma qui gli oppositori della filosofia positiva osservano giustamente: dopo tutto ciò, avete voi forse raggiunto il fine che s'era proposto la metafisica? Voi rinunziate ai primi veri, e sono questi appunto di cui andava in cerca la metafisica, perchè ne costituiscono l'essenza. Dite piuttosto, che non vi deve più essere una tale scienza, ponetela coll'astrologia;

ma non venite a dirci, che il vostro metodo risolve i problemi restati insolubili colla filosofia. Al che i positivisti rispondono: noi non vi diamo un nuovo sistema, ma un nuovo metodo, il quale viene, nella filosofia, a fare, nè più nè meno, di quello che fece il metodo sperimentale nelle scienze naturali. Divide i problemi solubili da quelli che per ora restano insolubili, e s'occupa solo dei primi. Il fisico del Medio Evo voleva sapere che cosa erano la forza, la luce, il calore; il fisico moderno ha creato la meccanica, l'ottica, la scienza del calore, rinunziando a sapere che cosa sono quegli enti naturali. Se il filosofo positivista troverà una scienza dell'uomo e delle sue idee, senza conoscerne la natura, egli avrà certamente portata a compimento una uguale rivoluzione nelle discipline morali. Avevano forse la metafisica e la scolastica ottenuto un qualche sicuro risultato, nella soluzione dei problemi che il positivismo abbandona? Ma vi è ancora di più. Mentre voi, meditando eternamente sull'essenza della forza, non avete dato un passo, la meccanica, che ogni giorno progredisce, ve ne scuopre le leggi, e se un giorno arrivasse a trovarle tutte, non sarebbe già assai vicina a conoscer l'*essenza* della forza? Che cosa in fatti può esser mai questa *essenza*, se non la sintesi di tutte quelle leggi? E che cosa può esser mai la conoscenza assoluta del pensiero, se non quella che riunisce in uno tutte le leggi di esso? Ma per riunirle, bisogna prima ritrovarle. Noi, dunque, abbiamo da un lato un me-

todo che, ostinandosi a raggiungere, d'un tratto, una meta impossibile, non può avanzare d'un passo; e dall'altro lato uno che, rinunziando alla speranza di raggiungerla per ora, vi si avvicina pure ogni giorno di più.

Ma i metafisici non per questo si arrendono. Anzi, tutti pieni di sdegno, dicono: voi dunque negate le prime idee; voi negate la scienza di cui s'occuparono Aristotile e Platone; per voi non vi sono che fatti e leggi. Siete perciò dei materialisti o degli scettici divorati dal dubbio. Niente affatto, rispondono i positivisti. Noi siamo degli uomini che abbiamo rinunziato all'impossibile, e riconosciamo i limiti della ragione, unico mezzo per farla progredire. — Ed invero, a che giova sollevare queste vecchie accuse, adoperate invano contro tutti i progressi che fece la scienza? Esse sono divenute armi irrugginite e spuntate, che non feriscono altri, che coloro stessi i quali le adoperano. Il rogo non estinse la dottrina di Giordano Bruno, l'inquisizione non fe' tacere Galileo, e queste frasi paurose sono state troppo ripetute, per commuovere più alcuno. Il positivismo è un metodo che vuol condurci a studiare i fatti, a trovare le relazioni che passano fra il nostro spirito e la società umana; esso ci fa vedere come le nostre idee sieno la vita e la realtà dei fatti storici: si può egli, in buona fede, sostenere che sia una cosa sola col materialismo? Vi sono, è vero, dei positivisti che sogliono negare l'esistenza delle idee, come altri

ve ne sono pure, che vogliono spiegarne l'essenza; ma essi varcano allora i confini della scienza, la quale si limita a dire che noi, per ora, non ne conosciamo l'intima natura, e quindi ricadono, per un altro verso, in quella stessa metafisica che vogliono combattere.

Tuttavia, su questa grave quistione bisogna aggiungere un'ultima parola. Il metodo storico non pretende di portare la luce su tutti i problemi della metafisica, e molto meno portarla a un tratto, come il metodo sperimentale non pretese nè pretende rispondere a tutte le domande della scolastica. Eppure lo spirito umano ripete a sè stesso quelle dimande. Oggi vi sono scenziati che scrivono libri ingegnosi intorno al *sistema* dell'universo, alla *pluralità dei mondi*, ecc. Questi libri non cesseranno mai, nè sono inutili, perchè anche le ipotesi hanno la loro grande importanza, e servono, non fosse altro, a riunire temporaneamente i fatti già conosciuti. Ma la vera scienza finisce là dove esse cominciano. Certo non è sperabile, che l'uomo smetta di chiedere a sè stesso, anche dopo i progressi del positivismo: che cosa è lo spazio, che cosa è l'infinito, che cosa è Dio, è immortale la mia anima, che sarà di me nell'altra vita? E sebbene a tale domanda non si possa rispondere scientificamente, esse tormentano pur sempre il nostro spirito. Vi è al di fuori o, se volete, al disopra della realtà, un ideale che ci ondeggia confusamente dinanzi, senza mai abbandonarci; che ci alletta e ci sprona a sempre

nuove ricerche; che è come la vita della nostra vita, e ci fa sempre sperare di varcare i limiti della nostra natura. Noi non dobbiamo negarlo, nè dubitarne; chè solo gli spiriti volgari non lo ritrovano nella loro coscienza; ma esso non può veramente far parte di quella scienza, che accerta provando, e progredisce senza mai arrestarsi. La poesia, la musica, la metafisica e la fede corrono dietro a questo ideale, da cui non possono, non vogliono e non debbono allontanarsi, sebbene sieno destinate a correrglì dietro, senza mai raggiungerlo; a sentirlo più che ad intenderlo. Ed è per questa ragione, che ai nostri giorni è stato più volte ripetuto, che la metafisica è un'altra maniera di arte.

Ma per ora, la metafisica deve rassegnarsi ad essere per qualche tempo, abbandonata e quasi direi umiliata. Niuno, infatti, vuol più sentirne parlare; nessun sistema prevale in Europa, e l'apparizione d'un nuovo sistema verrebbe accolta con diffidenza, e, quasi direi, con disgusto. Essa pare colpita d'improvvisa sterilità, sotto il peso della diffidenza generale che la circonda. A noi manca il tempo di correre dietro a nuove speculazioni, per fare nuovi sistemi; lo spirito filosofico s'esercita, invece, ed è necessario nelle nuove e molteplici ricerche, che ad un tratto si sono rese possibili in altre scienze, nelle quali si raccolgono più sicuri ed utili allori. A creare la filologia e la mitologia comparata, si richiese non minore ingegno speculativo di quello che fu necessario a costruire i sistemi dell'Hegel e

dello Schelling. Noi, quindi, siamo ben lontani dal voler mettere in discredito lo spirito filosofico e speculativo, il quale è indispensabile in tutte le ricerche che l'uomo intraprende. Dopo avere riconosciuto, che la metafisica non è, nello stretto rigore della parola, una scienza; dopo aver visto come il suo dominio viene anzi ogni giorno ristretto da questa; diciamo che le resta pure un vasto dominio, il quale comincia laddove la scienza finisce, e in esso v'è pure un nobile ufficio da compiere, stimolando la sete di vero, e sollevando lo spirito umano a desideri sempre più nobili. Essa rimane perciò un perenne monumento delle più alte facoltà dell'uomo, e della sua maggiore impotenza: è una nobile palestra dell'umano ingegno. Educato dalla metafisica alle quistioni astratte, spronato verso una meta inarrivabile, porterà tanto più ardore d'indagini e altezza d'induzioni nelle ricerche positive, esatte, scientifiche. Nelle quali, per andare dal particolare al generale con la induzione, che quasi divina le leggi della natura, e provando poi le dimostra, si richiede l'aiuto appunto di quel genio creatore, che l'arte e la filosofia educano, addestrano. La storia ci fa vedere, in fatti, che ogni grande rivoluzione scientifica è preceduta sempre da un grande lavoro filosofico, in cui lo spirito umano quasi affina ed esercita le proprie forze, per poterle poi con più sicura certezza adoperare, e con maggiore slancio far nuove conquiste sulla natura. La scolastica precedette Galileo, il Bacone precedette il Newton,

lo Spinoza ed il Cartesio precede il Leibnitz matematico e filosofo. E così il Kant e l'Hegel apparecchiarono il rinnovamento delle scienze sociali, storiche ed antropologiche, di cui abbiamo parlato, e che formano l'occupazione principale del nostro secolo.

Se oggi la metafisica sembra inaridita, infeconda, bisogna pur notare, che tutte le scienze hanno assunto un carattere più filosofico; e mentre da ogni lato la stringono, e ogni giorno le tolgono una nuova provincia, pure apparecchiano nuovi materiali alle sue future speculazioni. Se, in fatti, essa mira all'unità dello scibile, deve pure, nella incertezza de'suoi sistemi, modificarsi, ora che il materiale scientifico s'accresce, e il suo regno s'impiccolisce. Che se non può o non sa progredire nella sicurezza del proprio metodo, essa è pure un lavoro dello spirito umano, e deve, con questo, al pari dell'arte, dei costumi, della società, mutarsi e trasformarsi. Impotente a darci una vera ed esatta conoscenza dell'uomo, lo nobilita e lo educa alle aspirazioni verso le grandi idee, e la serie de'suoi sistemi diviene, in mano dello storico, valido strumento a scrutare le forze e la natura dell'umano intelletto, al pari delle religioni, delle lingue, di tutta la cultura. I filosofi, dunque, e specialmente i filosofi italiani non dovrebbero spaventarsi dei grandi progressi, che han fatto il metodo storico e la filosofia positiva. La metafisica non sarà distrutta, ma verrà certamente ricacciata nei suoi

naturali confini. Invece, dunque, di perdersi a scagliare contro il nuovo indirizzo filosofico vane accuse di materialismo o di scetticismo, dovrebbero nel Machiavelli, nel Vico ed in tanti altri Italiani vederne i primi germi, e riconoscere che esso ci porta con maggiore sicurezza al vero, non al materialismo o al dubbio. E dovrebbero ricordarsi che, se il cammino verso la verità non si potè una volta arrestare colla tortura e col rogo, non s'arresta oggi con frasi equivoche o minacciose. Esso giova del pari a tutte le scienze, e soddisfa al più sacro dovere dell'uomo.

POSCRITTA

Il lavoro che precede, fu una prolusione, fatta alle mie lezioni di storia, l'anno scolastico 1865-66, nell'Istituto Superiore di Firenze. Ero allora il primo a parlare in Italia del positivismo, e però, quando pubblicai il mio discorso nel *Politecnico* di Milano, sorse una viva polemica, la quale m'indusse a ristamparlo nei miei *Saggi di Storia, di Critica e di Politica* (1868), con le osservazioni che seguono.

— Pochi de' miei scritti ebbero un così gran numero di lettori; ma esso ebbe pure la sventura d'essere attaccato da destra e da sinistra. Ad alcuni parve che avessi detto troppo, ad altri troppo poco. Alcuni credettero, che volessi negare ogni filosofia, e mi accusarono di scetticismo, di materialismo, panteismo..., con quel che segue. Altri, invece, mi rimproverarono di restare poco meno che un seguace dei più vecchi sistemi e della scolastica. Nel breve giro di pochi giorni, ebbi molte opposte accuse. Un mio collega ed amico, mi disse: come hai potuto commettere un così grossolano errore?

Tu dunque ignori, che la esistenza d'un Dio personale e la immortalità dell'anima sono oggi verità provate, con una dimostrazione rigorosa quanto le più chiare proposizioni di geometria? E poi venne un secondo amico, che, incominciando lo stesso discorso con le medesime parole, concludeva dicendo: esser dimostrato che l'esistenza di Dio era un pregiudizio del volgo, ed essere oggi cosa chiara, provata e manifesta, che il pensiero è una modificazione della materia, e che la nostra anima è come quella del cane. Un altro finalmente affermava, che l'anima era bensì immortale; non però la mia, nè la sua, nè quella d'alcuno in particolare; ma l'anima di tutti noi, che è una sola con quella del mondo, ed è l'Assoluto. Io non sono qui in obbligo di rispondere a tutti questi critici. Nel mio scritto volevo provare un fatto, e questo fatto, come il lettore capisce facilmente, era confermato in modo chiarissimo appunto dalla diversità delle accuse che mi si facevano.

Ma, ciò che è più singolare, nuove osservazioni mi vengono ora di Francia, dai seguaci stessi del Comte, cioè da coloro che si danno come i veri e soli rappresentanti del positivismo. Nel fascicolo di settembre ed ottobre 1867, la nuova Rivista francese, che s'intitola: *La Philosophie positive*, pubblica un articolo molto severo contro di me, nel quale, se le parole assai più benevole con cui conclude, addolciscono un poco l'amara bevanda che mi viene amministrata, esse sono pur tali, che decisamente ven-

gono a mettermi fuori del cerchio dei seguaci del Comte. « Nous avons critiqué jusqu'à présent le tra-« vail de M. Villari; mais il nous est impossible « de terminer notre courte analyse, sans rendre ju-« stice à l'auteur, sans ajouter qu'il a dit d'excel-« lentes choses. Sa critique des causes finales et du « système métaphysique est fine et originale. Si « M. Villari *n'est pas des nôtres*, on peut dire que « par ses tendances, il n'est pas notre adversaire; « et ses efforts ne peuvent qu'être utiles, pour pré-« parer le terrain dans un pays où les idées posi-« tivistes n'existent que comme des rares exce-« ptions ». È chiaro, adunque, che io non ho contentato i seguaci del Comte, mentre per avere, in parte almeno, combattuto in loro favore, sono fieramente accusato dai loro avversari. Risponderò dunque alla nuova *Rivista* positiva, tanto più che, così facendo, darò implicita risposta anche ad altri.

L'accusa che mi si muove, severa e diretta, è questa: Io ho preso la parte pel tutto; ho creduto di esporre il positivismo, esponendone solo alcune idee, ormai da ognuno accettate, divenute anzi popolari; ho voluto ridurlo ad un metodo, mentre è una vera e propria filosofia, e così ho creduto positivisti molti che invece combattono il Comte e i suoi seguaci.

Premetto che, nel criticare un lavoro, non bisogna pretendere dallo scrittore più di quello che egli ha promesso di fare, e vengo subito all'argomento. Mi duole che dovrò ripetere cose già dette

nel mio scritto pubblicato nel *Politecnico*, il quale ora riproduco senza alcun mutamento; ma è pur necessario riassumere la quistione.

In brevi termini, ecco il ragionamento che io facevo: la filosofia e quasi tutte le scienze hanno avuto nella loro origine un indirizzo sistematico ed arbitrario. A poco a poco questo carattere è andato mutando. La matematica ha trovato subito la sua via. Le scienze naturali continuarono, per molto tempo, a far parte della filosofia ed a seguirne l'indirizzo ed il metodo. Galileo, col metodo sperimentale, riuscì a far della fisica una vera e propria scienza, e dopo di lui la fisiologia, la chimica, quasi tutte le discipline che studiano la natura, abbandonando l'antica strada, seguirono la nuova, e non fecero più parte della filosofia propriamente detta. Ma nelle scienze morali questo non era possibile, poichè il metodo sperimentale non si poteva applicare ad esse; quindi continuarono tutte, più o meno, a far parte della filosofia, e dipesero dalla metafisica che, cercando l'origine e la natura intima dei primi veri, fu la base su cui quella enciclopedia filosofica poggiava. La metafisica restò divisa fra varie scuole, che seguirono sistemi diversi e spesso fra loro opposti. A misura che il sistema mutava, mutava naturalmente il modo di concepire tutte le scienze che ne derivavano: la politica, il diritto, la storia, la morale furono trattate dal Condillac, dal Bentham, dal Rousseau in un modo essenzialmente diverso da quello con cui

le trattò l'Hegel, perchè questi, trovato un nuovo sistema, rifece da capo l'enciclopedia filosofica, con diverso punto di partenza e di mira.

A poco a poco s'è apparecchiata, ed oggi s'è quasi compiuta una rivoluzione ancora nelle scienze morali e filosofiche. In che modo? Seguendo una via simile a quella indicata da Galileo. Egli aveva detto: la cognizione assoluta delle cose ci è per ora impossibile; ma noi possiamo con sicurezza comprendere i fenomeni e le loro leggi. Che cosa sia la forza noi non lo sappiamo e forse non lo sapremo mai; possiamo nondimeno conoscere la legge con cui cadono i gravi, perchè nel cercarla, noi la possiamo riscontrare e riprovare con l'esperienza. Se dunque l'intima natura dell'anima, del pensiero, di Dio ci è ancora ignota, o almeno non tutti i filosofi sono fra di loro d'accordo su questi argomenti, è egli davvero indispensabile far dipendere da ciò tutto lo scibile filosofico? Se il pensiero, se tutto l'uomo intellettuale e morale esistono e si manifestano nel mondo, studiamo i fenomeni morali, la loro storia, le loro leggi, anche senza occuparci per ora di avere l'assoluta conoscenza dell'anima, della ragione, ecc. Studiamo prima i fatti morali e le loro leggi; studiamoli nell'uomo, nella storia, e arriveremo fin dove potremo; ma avremo almeno delle cognizioni certe, nelle quali tutti saranno d'accordo. Molte scienze morali avevano da più tempo cercato di prendere questo indirizzo, che oggi finalmente esse seguono. Il Comte ed i positivisti furono quelli che più di

tutti lavorarono a determinarlo e promuoverlo; ed esso ha già dato nuova e sicura base a molte scienze, ha rianimato le ricerche filosofiche, ha scoperto nuove verità, ha fatto fare grandissimi progressi. Questo indirizzo, questo metodo costituiscono, secondo me, la parte permanente e duratura del positivismo, la parte anzi che ha già trionfato.

Di ciò, quasi esclusivamente, io mi occupavo nel mio scritto, e mi pareva di aver chiaramente espresso il mio concetto, dicendo: « Per questa ragione, io « non intendo parlare delle opinioni d'alcun filosofo « in particolare, ma *piuttosto dell'indirizzo generale « che ha preso la filosofia positiva* ». Notavo pure che molti oggi seguono questo indirizzo, senza volere perciò accettare tutte quante le idee del Comte, che, secondo il mio avviso, « si lasciò andare a « molte esagerazioni e stranezze, le quali compro- « misero il buon successo che avrebbe altrimenti « ottenuto ».

Ora, fino a che io espongo l'origine ed il metodo del positivismo, tra me e gl'illustri scrittori della *Rivista* francese non corre gran divario; il nostro ragionamento, meno alcune espressioni su cui non occorre ora fermarsi, procede di pari passo. Ma appena l'esposizione del metodo è cessata, la via si biforca e noi ci separiamo.

Io infatti continuavo, dicendo: Ne segue da tutto questo, che l'uomo non penserà più ai primi veri? Non chiederà a sè stesso: che cosa è la mia anima, è essa immortale, vi è un Dio? E rispon-

devo di no. L'uomo continuerà sempre a farsi queste domande, anche quando non vi può dare una risposta scientificamente sicura. La fede, la immaginazione, la speculazione sistematica oltrepassano continuamente i confini della rigorosa dimostrazione scientifica. Questo è un fatto che ha luogo intorno a noi, ed anche il filosofo positivo deve ammetterlo e meditarlo. Quindi la metafisica continuerà ancora, ed avrà ancora un nobile ufficio da compiere; ma un numero sempre maggiore di scienze morali acquisteranno una propria personalità, indipendente dai sistemi metafisici; perchè s'è trovato il modo di studiare e di conoscere, fra i dovuti confini, l'uomo e il mondo morale, senza dovere assolutamente premettere la soluzione di certi primi problemi, quando nel fatto questa soluzione non l'abbiamo trovata. E nel tempo stesso, questo nuovo indirizzo filosofico, senza distruggere la metafisica, l'obbliga pure a mutare strada. Oggi non è più possibile cavarsi dalla propria testa l'origine del linguaggio, o crearsi *a priori* una cosmologia, per comodo del proprio sistema, quando v'è già una scienza *positiva* del linguaggio, e quando la conoscenza delle leggi della storia e della natura ha fatto tanto cammino. Così mentre varie scienze filosofiche progrediscono, separandosi dalla metafisica, finiranno pure col modificarla grandemente.

Ed è questo il punto, dove comincia il dissenso profondo tra me e i discepoli del Comte, perchè essi ed il loro maestro continuano per una strada

assai diversa dalla mia. Per essi la metafisica è morta, nè più nè meno che l'alchimia, ed il positivismo non solo ha segnato i confini, tra i quali è possibile ora una certezza scientifica, ma questi sono i confini assoluti della ragione. Al di là vi è non solo l'ignoto, ma il nulla per noi: i fatti e le leggi costituiscono l'assoluto; tutto ciò che non è un fatto, che non si può concepire sotto forma di legge materiale, non è, non può essere una verità. « Il ne s'agit « pas de nous dire qu'au-dessus *des lois matérielles*, « il y a encore des puissances, et que la science ne « peut pas tout expliquer; *car nous ne voulons pas* « *connaître ces puissances*, *si même elles existent*, *et* « *nous ne voulons pas expliquer ce que la science ne* « *peut et ne pourra expliquer* ».[1] L'ammettere che altri se n'occupi, senza dichiararlo fuori della scienza e della ragione, è un volere rinnegare il positivismo.

Ma i discepoli del Comte non s'arrestano ancora. La *conception-limite*, che essi hanno trovata, è il punto di partenza, la base della loro filosofia. La ragione e la scienza son tutte fra questi limiti, nè ciò basta; fra questi limiti essi hanno riordinato tutto lo scibile; trovato un nuovo, anzi il solo modo di concepire l'universo; una nuova filosofia; un altro sistema, anzi *il* sistema.

---

[1] Vedi nel medesimo fascicolo della citata Rivista, a pag. 170 e seg. un articolo scritto dal sig. G. Wyrouboff, che, insieme coll'illustre signor Littré, dirige quel periodico, e sembra aver fatto anche la critica del mio lavoro, che è firmata in fatti: G. W. Io perciò piglio qui da lui stesso l'esposizione del positivismo.

Quando Galileo ebbe trovato il metodo sperimentale, così egli ci dice, si pose subito a cercare le *piccole verità certe*, abbandonando la ricerca dei primi veri. E ne risultò una serie di grandi scoperte, una trasformazione di tutte le scienze naturali, ma non una fisica galileiana. Questa anzi fu d'allora in poi impossibile, e non vi fu più che *la* fisica, la quale non ha più un sistema, ma è un insieme di leggi e di fatti, che vanno ogni giorno crescendo. Quando il Comte espose la legge che determina lo svolgimento progressivo delle scienze, potè giudicare lo stato in cui erano le discipline filosofiche, ed indicare il metodo per farle progredire più sicuramente. Potè inoltre scoprire alcune verità, che sono oggi divenute popolari, e dettero subito molto credito al nuovo metodo, che fu non solo accettato, ma venne anche perfezionato. Egli tuttavia non rimase contento a ciò, ma volle andare più oltre. Se le scienze naturali, così egli pensava, hanno trovato la loro via, ed io ho trovato quella delle morali, allora è nota la norma universale del sapere. Dimenticando che niuna di queste scienze era perfetta, e molto meno quelle che egli allora iniziava appena, percorse tutto lo scibile e lo riordinò a suo modo; credette aver trovato il *punto donde si poteva tutto abbracciare*, e andò tanto oltre da voler persino fondare una nuova religione.

Il dire che egli cadde in alcune aberrazioni, troppo visibili del resto per poterle negare, ci deve esser permesso, quando sappiamo che lo studio ec-

cessivo e la sventura consumarono la sua salute, e che la sua ragione per qualche tempo vacillò. Gli stessi suoi seguaci ed ammiratori sono costretti più volte ad un lavoro di epurazione. Ma essi mettono la maggiore importanza nel nuovo sistema, che vogliono portare a compimento, e render popolare. Non propugnano certo un nuovo sistema *a priori*, un'altra creazione metafisica; ma, dopo aver trovato un nuovo metodo, e con esso alcune verità, credono d'avere scoperta anche la vera filosofia, perchè a loro sembra di avere scoperto quasi tutte le leggi fondamentali dello scibile, nelle quali vedono racchiuso il vero assoluto e definitivo. « Puis- « que notre absolu n'est autre chose que le réel, et « que nous avons vu plus haut que le réel ne pouvait « être vrai, qu'à la condition de pouvoir se tra- « duire sous forme de loi; il devient évident que « la loi peut seule avoir le privilége d'exprimer une « vérité absolue. Tout ce qui ne peut être rigou- « reusement prévu, et par conséquent démontré, con- « stitue un élément rélatif, une probabilité. Ainsi « s'établit un parallélisme exact, entre la philoso- « phie dont j'expose les principes fondamentaux, « et les autres philosophies ».[1] Non ci vuol molto a capire, che questa maniera di filosofare, negando perfino l'esistenza possibile delle verità di cui la metafisica si occupa, ricade inevitabilmente nel materialismo, e finisce col perdere ogni originalità.

[1] Rivista citata, pag. 176.

Egli è certo però che, mentre il metodo positivo ed alcune verità fondamentali esposte dal Comte, sono ora generalmente accettate e riconosciute, la nuova filosofia che, con tanto zelo, gl'illustri scrittori della *Rivista* vanno esponendo e propagando, rimane il monopolio di pochissimi. Essi, a torto o a ragione, sono nel loro proprio paese ritenuti come una nuova Chiesa, come i sostenitori d'un altro sistema, nel senso volgare della parola. Ed era questa la ragione per la quale io dicevo di volermi occupar solo del nuovo indirizzo, che il positivismo ha dato agli studi filosofici, e lo esaminavo come un metodo e non come un sistema. Ai miei occhi i sostenitori del sistema ricadono in quella sconfinata ambizione di voler tutto sapere, tutto provare, che hanno così fieramente condannata nella metafisica. Hanno voluto troppo spesso oltrepassare i confini da loro medesimi segnati; ma allora non resta che la metafisica, la quale essi dicevano e dicono scomparsa per sempre dal mondo. Così è ben vero, che io ho esposto una parte sola della dottrina del Comte; ma lo feci perchè è la sola che io credo vera, la sola che io vedevo generalmente accettata. Quando si tratta, non solo di dare al metodo un valore sconfinato, ma quasi di elevare il metodo a sistema; allora, in nome dei principii stessi del positivismo, io mi arresto.

Ed ora passo fugacemente sopra due altre accuse di minore importanza, perchè derivano, più che altro, da un malinteso. Io sono accusato d'aver

detto, che da Galileo al Comte la scienza non ha fatto nessun cammino nella via del positivismo. « Entre Galilée et M. Comte viennent se placer « deux hommes, qui ont fait ce que Galilée a fait « pour la physique, et M. Comte pour l'histoire; « ces deux hommes sont Lavoisier et Bichat ». Mi sembra però d'aver detto, invece, che dopo Galileo tutte le scienze fisiche e naturali cercarono di seguire la via indicata da lui, che molte di esse si trasformarono, e portavo in esempio la fisiologia. Non ho voluto fare la storia di questo progresso, perchè non era il mio scopo. Gli scrittori della *Rivista* non sanno perdonarmelo, perchè nello svolgimento generale dello scibile, ciascuna scienza ha pel positivismo il suo proprio posto, e quindi forma una parte essenziale del loro sistema. Il Comte, a questo proposito, ha veramente messo in luce delle grandi verità. Io però non volevo fare nel *Politecnico*, una esposizione di tutte le sue idee; perchè avrei dovuto scrivere un volume, che, del resto, era stato già scritto assai bene dal Littré e dal Mill.

Vengo finalmente ad un'altra accusa, che mi è stata mossa anche dall'amico professor Fiorentino. A lui è parso che, nel determinare le relazioni che passano fra l'uomo, la società e la storia; nel sostenere il vantaggio grandissimo che la psicologia può dare alla storia, e ricevere da essa, io mi sia spinto tanto oltre, da confondere l'una cosa con l'altra. Così da una parte è avvenuto che, avendo il Comte meditato sempre molto sulla società, e trascurato un

po' troppo la psicologia, i suoi discepoli, nel vedermi tanto insistere su questa, hanno detto che io, *seguendo il Vico*, riducevo la società ad un aggregato materiale d'individui, e disconoscevo che essa e la storia hanno leggi e carattere proprio. Il Fiorentino dall'altro lato, amico della scienza che egregiamente professa, teme che io voglia studiare l'uomo solo nella storia, e faccia così scomparire l'importanza della psicologia, confondendola con quella. E se ciò fosse, egli avrebbe pienamente ragione. Ma io non so come, dicendo che la psicologia e la storia si aiutano a vicenda, possa indursene, che voglia confondere l'una cosa con l'altra. Quando io dico: — togliete ad un popolo ogni immaginazione, e l'arte scomparisce; studiate la sua arte, e vi aprirete la via a meglio studiare e conoscere la sua immaginazione, e così viceversa, — ne segue forse che l'arte e l'immaginazione sieno per me una sola e medesima cosa? Confondo io, in questo modo, la immaginazione e la vita individuale con quelle d'un popolo? Certo suppongo che non esista uno spirito nazionale, senza uno spirito individuale, come non esiste la nazione senza gl'individui che la compongono. La differenza è del resto troppo elementare, è stata troppe volte e da troppi notata, perchè vi sia bisogno d'insistervi sopra. E molto meno mi fermerò poi a difendere il Vico dall'accusa, che, a torto, a lui lancia la *Rivista*.

Ed ora concludo, con un'ultima osservazione agli egregi critici francesi. È possibile che in tutto

ciò io m'inganni, e che, per mia ignoranza, non sappia dare al positivismo tutta l'importanza che merita. Resta però vero, che ho esposte e sostenute alcune delle sue verità più generalmente accette o più popolari, come essi dicono, e che ne ho sostenuto il metodo, senza però sperare che, ad un tratto, si possa con esso ricostituire, e molto meno che si sia già ricostituito e illuminato tutto lo scibile. Ebbene, se da quelle poche verità che io ho esposte, tutte le altre debbono, come essi dicono, inevitabilmente derivare; allora non si sdegnino contro di me, se lavoro a sostenere in Italia una parte sola dell'opera loro. La forza della logica è irresistibile, e quelle che essi credono inevitabili conseguenze delle premesse, se tali sono veramente, seguiranno. Ma non s'illudano troppo nel credere, che l'umana ragione si sia già acquetata nei limiti che essi le vogliono imporre, e che la cultura del secolo XIX sia per far subito tacere certe domande insistenti, che passano i confini « dei fatti e delle « leggi materiali » di questo mondo presente. Si ricordino di vivere in un paese, che da tanto tempo proclama d'essere alla testa della civiltà moderna, e che ivi non i cattolici solamente, ma i clericali si contano a milioni. Pensino che anche questi sono fatti, e, pur troppo, furono per noi fatti materiali, che si tradussero in tante scariche del fucile Chassepot contro giovani generosi, che, sebbene illusi, credevano pure di combattere per la patria loro.

Noi siamo non solo lontani dalla meta che si sono prefissa i discepoli del Comte; ma lontani ancora dal giungere a quel punto, in cui il separarci e combatterci diviene inevitabile. Non ci combattiamo, dunque, quando si tratta del trionfo di quella parte di vero nella quale siamo concordi. Anche pel trionfo di essa solamente, bisogna combattere nemici non pochi. Oggi sono pur molti in Europa coloro che, pronti ad accettare alcune verità fondamentali del positivismo, preferirebbero respingerlo affatto, quando uomini autorevoli ed illustri, come gli scrittori della *Rivista*, continuassero a dir loro: o tutto o nulla.[1] —

Dal tempo in cui scrivevo queste parole insino ad oggi, le cose sono, specialmente in Italia, mutate assai. La fiera opposizione da me incontrata, quando osai, la prima volta in Italia, parlare del positivismo, se non è scomparsa del tutto, è di certo molto scemata. Non pochi di coloro che mi combatterono, hanno poi mutato strada, e sono andati anzi assai più oltre di me, spesso con metodo tutt'altro che scientifico e rigoroso, senza più ricordarsi delle accuse mosse contro il positivismo, e contro chi assai modestamente aveva esposto alcune verità in esso contenute. La nuova filosofia trovò però anche valenti sostenitori, fra i quali citerò A. Gabelli, autore dell'eccellente libro: *L'uomo e le scienze morali*. Al di sopra di tutti s'innalzò, per

[1] Prefazione ai miei *Saggi di Storia, di Critica e di Politica*.

ingegno e per dottrina, con opere originali davvero, il prof. Ardigò, il quale mi rese una giustizia, che da altri m'era stata negata; e di ciò io sento bisogno di ringraziarlo pubblicamente. Nella sua opera, *la Morale dei Positivisti*, egli (a pag. 607) ricorda il mio scritto, « perchè il primo che ponesse la « questione del positivismo (nel senso che ha oggi) « in Italia, e perchè una grande influenza anch'esso « ebbe sopra l'indirizzo delle riflessioni che finirono a produrre l'ordine attuale delle mie idee ».

GALILEO, BACONE

E IL METODO SPERIMENTALE[1]

I

Quando si pronunzia il nome di Galileo, accanto alla sua immagine ne sorge spesso un'altra, quella del Bacone, come per misterioso richiamo, e fanno tra loro singolare contrasto. L'immortale pisano, oppresso dagli anni, dalla mal ferma salute, dalla povertà e dalle dure persecuzioni, sembra cercare invano la perduta luce, con quegli occhi che si spensero guardando il cielo. Ma sul suo volto è sempre l'ingenuo sorriso d'una coscienza tranquilla, ed egli ci apparisce, come rapito ancora nella beata contemplazione del vero. Ai suoi persecutori, che volevano umiliarlo e calpestarlo, per chiedergli poi: — ed ora che cosa ti resta, o filosofo? — egli sembra rispondere, come la Medea del Corneille: — Me stesso.

Francesco Bacone, invece, sorge innanzi a noi carico di onori, di titoli, di ricchezze, Lord da Ve-

[1] Pubblicato, la prima volta, in foglio separato, a Pisa, il 18 febbraio 1868, giorno in cui fu ivi celebrato il terzo Centenario di Galileo Galilei.

rolamio, Visconte di S. Albans, corteggiato dal re e dal popolo. Egli ripone la sua felicità in questi onori; ma la trista severità del suo volto accusa una coscienza inquieta. È, infatti, asceso di grado in grado a mondana potenza, sotto l'accusa d'aver pagato d'ingratitudine i suoi benefattori, d'aver venduta l'amministrazione della giustizia. Quasi tutti i suoi più caldi ammiratori ci confessano, che la malignità del suo cuore fu uguale all'altezza del suo ingegno. L'umana coscienza si ribella, nel vedere il malvagio così rimunerato, ed un nobile intelletto concesso da Dio a chi tanto poco lo meritava; ma innanzi alla sacra fiamma del genio, gli uomini s'inchinano reverenti.

II

Se non che, mentre la fama di Galileo Galilei è andata continuamente crescendo, quella del Bacone, invece, fu soggetta a continue vicende. Dopo la sua morte, per un secolo intiero, i dotti sembrarono quasi dimenticarlo, ed il suo nome s'incontra di rado nelle loro opere. Ma nel secolo XVIII, lo storico Hume, anteponendo il Galilei al Bacone, pure li paragonava tra loro, dicendo che il filosofo inglese insegnò a tutti quel metodo che doveva rinnovare le scienze naturali, e che il Galilei aveva prima di lui adoperato nella pratica, facendo mirabili scoperte. E questo giudizio fu allora universalmente accolto. Gl'Italiani vi trovarono una giu-

stizia resa al loro immortale concittadino, gl'Inglesi videro il loro filosofo riconosciuto qual guida di tutti i cultori delle scienze naturali. Ma furono gli Enciclopedisti che, più di tutti, esaltarono il nome di Francesco Bacone; per essi la fama di lui raggiunse la sua maggiore altezza. Finalmente il Macaulay, lo storico più eloquente che abbia avuto l'Inghilterra in questo secolo, educato nella sua prima giovinezza alle dottrine degli Enciclopedisti, discorrendo del Bacone, poneva in lui l'uomo a contrasto col filosofo; ed innalzando l'uno, condannando l'altro, s'abbandonava ad una eloquenza che fu molto applaudita; ma che, pure, in quella occasione, traeva i suoi pregi più dalla rettorica che dalla verità. Il suo lavoro è stupendo, quando descrive l'uomo e i tempi; ma egli cade nei più volgari e grossolani errori, quando parla del filosofo. Il contrasto che egli con sì vivi colori ci descrive, d'un uomo metà angelo e metà demone, corrotto e corruttore nella vita, rigeneratore e guida luminosa al vero nella scienza, non esiste mai così assolutamente nella natura; onde la critica severa e quella innata protesta dell'umana coscienza, cui Bacone era così sordo, hanno come polverizzata e distrutta la più parte di quei giudizi, che il Macaulay aveva esposti con tanto splendore.

III

Colla reazione contro le dottrine del sec. XVIII, cominciò, infatti, una guerra non interrotta e sem-

pre crescente, contro la filosofia ed il metodo baconiano. E fu primo l'iracondo De Maistre a scagliare ogni sorta d'ingiurie contro il filosofo inglese; ma le sue parole troppo violenti vennero accolte con disdegno. Seguirono poi uomini meno partigiani e più scrupolosi indagatori. Kuno Fiscer pubblicava in Germania (1865) un lavoro eccellente intorno al Bacone, di cui venivano, un anno dopo, ripubblicate a Londra tutte le opere (1857). E i nuovi editori si dimostrarono tanto dotti, quanto severi giudici del filosofo, cui inalzavano, colle loro fatiche, un nobile monumento. Seguirono il Remusat (1857) e molti altri; finalmente l'illustre chimico tedesco, il barone di Liebig (1863), è venuto a mettere l'autorità e il peso del suo nome contro i fautori della filosofia baconiana. Con una evidenza indisputabile, egli ha provato che il metodo baconiano non condusse e non poteva condurre ad alcuna scoperta nelle scienze naturali. Egli ha dimenticato solamente di citare i nomi di coloro che lo avevano preceduto, e che, con più lunghe e pazienti indagini, avevano, anche nella stessa Inghilterra, dato un severo e giusto giudizio del Bacone.

In ogni modo la quistione è oggi pienamente risoluta, ed a noi importa moltissimo esporla e dichiararla, non per libidine di aggiungere nuove accuse contro il Bacone; ma perchè quelle ricerche fanno risplendere la fama del Galilei d'una nuova e più viva luce. Nessuno, italiano o straniero, ha mai osato porre in dubbio, che il metodo seguito

dal Galilei sia quello stesso, con cui solamente le scienze naturali potevano progredire e progrediron di fatti. Quindi è che lo studiare in che cosa il metodo baconiano sia monco, imperfetto, e differisca da quello che le scienze seguiron di fatti, riducesi a sapere di quanto esso sottostia al metodo di Galileo, di cui si vengono così a conoscere meglio l'indole e i pregi.

IV

E innanzi tutto, esaltare il Bacone perchè egli combattè l'autorità di Aristotile, e raccomandò l'osservazione dei fatti, è un disconoscere il tempo in cui egli visse. La guerra contro Aristotele era cominciata in Italia da più di un secolo. Da Lorenzo Valla a Giordano Bruno, i nomi di coloro che lo combatterono, e spesso suggellarono col sangue le loro dottrine, son troppo noti per doverli qui ricordare. Galileo, è vero, sostenne le persecuzioni dei peripatetici; ma essi eran quasi tutti uomini senza nome, facevano parte di quella moltitudine di semi-dotti, che fu sempre l'eterna nemica del genio; non erano più un partito scientifico, che potesse sperare di sostenere ancora l'autorità dell'idolo i cui altari erano stati già rovesciati. Essi, per far guerra, s'unirono coi preti di Roma e con la Inquisizione, citarono a sproposito Aristotele e la Bibbia, e Galileo, nel combatterli, non si lasciò mai andare a quelle invettive contro

Platone ed Aristotele, che sono così frequenti nel filosofo inglese. Egli anzi non tralasciò d'esaltare il nome ed il genio d'Aristotele, che fu pure uno dei più grandi osservatori e filosofi che la storia ricordi. Io sono più aristotelico di voi, egli soleva dire ai peripatetici, perchè io osservo i fatti, dietro la scorta della ragione, come fece Aristotele, e non dietro la scorta di Aristotele come fate voi.

Nè gli elogi prodigati al Bacone, per avere egli raccomandato con nobile linguaggio l'attenta osservazione dei fatti, sono meno esagerati ed inopportuni. Un secolo innanzi, Leonardo da Vinci era stato un osservatore dei fenomeni naturali, assai più accurato ed accorto di lui. E tutti i nostri migliori filosofi, che vissero sin dal principio del secolo XVI, anzi sin dalla fine del XV, non raccomandarono altro che la osservazione dei fatti. Ma basta forse alla scienza la sola osservazione di essi? Raccogliete fatti quanti volete, osservate da mattina a sera il sorgere ed il cadere del sole, voi non scoprirete le leggi del Copernico o del Galilei, se il loro genio creatore non viene in vostro aiuto. Che cosa deve dunque aggiungere la ragione alla osservazione dei fatti? Ecco dove incominciano il nuovo metodo e la vera scienza, ecco dove incomincia il lavoro del secolo in cui vissero il Bacone ed il Galilei. Di qui bisogna pigliare le mosse, per intender davvero la differenza che passa fra questi due grandi.

V

Ma noi sentiamo già susurrarci all'orecchio: *la induzione*, ecco la vera gloria di Francesco Bacone e del suo secolo, di cui egli fu l'astro più luminoso. Se non che, l'andare dal particolare al generale, dal noto all'ignoto, per via d'induzione, è un metodo che pochi conobbero e descrissero così bene come Aristotele, un metodo di cui ogni uomo usa naturalmente. Anzi fu con ragione osservato che, senza l'induzione, perfino la formazione dell'umano linguaggio sarebbe stata impossibile. La induzione, adunque, non è una scoperta del Bacone, e la difficoltà non sta punto nel sapere in qualche modo indurre, perchè ciò è dato a tutti; ma nel poterlo fare con sicurezza, salendo assai in alto, senza metter mai il piede in fallo, il che è dato a pochi.

Il Medio Evo era cieco seguace dell'autorità, e credeva infallibile il suo Aristotele; tuttavia conosceva l'osservazione dei fatti. Gli alchimisti e gli astrologi passarono la loro vita osservando; ma essi volavano subito alle *essenze*, agli *spiriti*, alle *anime* delle cose, e venivano a conclusioni senza fondamento. Non pochi studi s'erano fatti, allora, intorno all'induzione e alla deduzione. La scolastica aveva educato lo spirito umano ad ogni maniera di esercitazioni logiche; ma le scienze naturali non facevano alcun cammino. La mente umana ascendeva d'idea in idea, discendeva di conseguenza in con-

seguenza, e questo lavoro tutto logico serviva a creare degl'ingegnosi sistemi, ma non portava a nessun resultato pratico, a nessuna scoperta. Nelle opere degli studiosi della natura, che precedettero il Galilei, si trova un lusso, uno sciupìo d'intelligenza assai strani. Colla metà di forza intellettiva, seguendo la via battuta dall'illustre pisano, si sarebbero fatte centinaia di scoperte da autori che, seguendo la via scolastica, dopo una vita di continuo lavoro, non ne fecero alcuna.

VI

Nel secolo XVI era già crollata l'autorità di Aristotele, e Bernardino Telesio, calabrese, che il Bacone chiamò primo degli *uomini nuovi*, era di quelli appunto, che, combattendo Aristotele, raccomandavano, invece, l'osservazione dei fatti, e l'esperienza: aveva studiato a Padova quasi con uguale amore, la medicina, la fisica e la filosofia. Ebbene, egli *osservava* che tutti gli oggetti producono in noi una sensazione di caldo o di freddo; che le stesse affezioni morali possono accrescere o diminuire in noi il caldo o il freddo; che un uccello, un cane, vivi, sono caldi, morti, sono freddi, e allora, *inducendo*, diceva, come già aveva detto Parmenide: il caldo e il freddo sono il principio, l'essenza, l'anima dell'universo. Appena potè credere d'avere scoperto il principio generale del mondo, s'esaltò grandemente, e, *deducendo*, diè compimento

al suo sistema. Qui noi abbiamo l'osservazione, l'induzione e la deduzione; le abbiamo di più nelle mani d'un uomo di grande dottrina, di grande ingegno, e che combatte l'autorità in filosofia; ma del suo sistema resta appena una confusa ricordanza, e la storia non può dire che egli abbia fatto fare alcun passo alle scienze naturali.

Nel secolo del Galilei e del Bacone s'era finalmente capito, che questo metodo non menava a nulla; il mondo era stanco del vano speculare; si volevano fatti accertati, esperienza sicura, e più di tutto si richiedeva universalmente, che la scienza non abusasse più a lungo della pazienza e della tolleranza del volgo, che *provasse* una volta le verità che annunziava con tanto sussiego. Noi ora siamo nel cuore della questione, e ci torna innanzi la stessa domanda: che cosa fece il Bacone, che cosa fece il Galilei?

VII

Il Bacone, educato più alle lettere ed alle sottili argomentazioni della giurisprudenza, che alle scienze naturali, comprese il bisogno de'suoi tempi. Egli raccomandò la osservazione dei fatti e l'induzione. Si vada, egli disse, dal noto all'ignoto, dal particolare al generale; ma cautamente, senza mai saltare le proposizioni intermedie, senza mai lasciarsi dominare dai pregiudizi, che sono idoli vani e pericolosi: si discenda poi dai principii alle applica-

zioni. La scienza è potenza, perchè, colla cognizione delle leggi della natura, ci dà il modo di dominarla; le sue applicazioni pratiche sono lo scopo principalissimo che dobbiamo proporci. La pura contemplazione del vero, che rapiva così prepotentemente gli uomini come il Galilei ed il Newton, egli la considerò di sovente come un lusso intellettuale. Non s'avvide che l'utile immediato non è mai l'essenza vera della scienza, e che spesso nelle più grandi verità che un secolo ritrova, niuno può prevedere il vantaggio che saprà cavarne il secolo che segue. Ma il Bacone era un grandissimo ingegno, un profondo conoscitore degli uomini e del suo secolo, uno scrittore impareggiabile; egli disse con linguaggio pieno d'acume, d'eleganza, di chiarezza, degno di Niccolò Machiavelli, quello che il volgo sentiva confusamente; quindi è che la fortuna delle sue opere fu meravigliosa. Ma fu un successo più letterario e filosofico, che scientifico propriamente detto. L'opinione, che egli abbia contribuito davvero a mettere nella loro nuova via le scienze naturali, viene combattuta ugualmente dalla storia e dalla critica.

VIII

Per non restare nel vago, esponiamo praticamente il metodo baconiano, con un esempio sul quale anche il Liebig si è lungamente fermato, perchè uno dei più chiari. Bacone ricerca la natura

del caldo. Bisogna, dunque, prima di tutto, raccogliere i fatti, e compilare una tavola in cui siano da un lato i corpi caldi, da un altro i corpi freddi.

Corpi caldi sono, pel Bacone: i raggi del sole nella state; il fulmine quando brucia; l'aria nelle caverne sotterranee, in tempo d'inverno; lo spirito di vino; l'aceto, ecc.

Corpi freddi sono, invece: i raggi della luna; i raggi del sole nelle regioni medie della terra; il fulmine quando non brucia; la corruscazione del mare; l'aria nelle caverne sotterranee, in tempo d'estate; la neve, quando con essa si stropicciano le mani.

E qui si vede, non solamente quanto sia vano raccogliere fatti, senza un principio, un'idea che ci guidi; ma si vede ancora che poca attitudine avesse il Bacone all'osservazione della natura. Nondimeno egli procede: raccolti bene i fatti, gli *assiomi* appariranno evidenti per sè stessi. Coll'aiuto del nuovo metodo, ognuno può trovare, anzi creare una nuova natura, cioè sopraindurla dai corpi, cavandone le forme o qualità prime.

Ebbene che cosa è il caldo? Ora bisogna, risponde il Bacone, ricorrere alle *instantiae*. E cosa sono mai esse? Specie di testimonianze, più o meno chiare, più o meno schiette o ingannatrici, che i fatti ci offrono della essenza, della qualità prima, della cagione o della legge che noi cerchiamo. Esse possono essere *migrantes*, *solitariae*, *clandestinae*, *ostensivae*, ecc. Così, se voi cercate la natura del caldo,

la fiamma sarà una istanza *ostensiva*; ma l'aceto sarebbe una istanza *clandestina* o *migrante*, perchè al tatto è freddo, al palato brucia. Quindi è che bisogna ricorrere ad un'altra parte principalissima del metodo: l'*esclusione*. Quando voi cercate la cagione d'un fenomeno, dovete *escludere* tutte quelle cause che non lo producono evidentemente, in ogni caso. Quando voi cercate la natura, l'essenza d'una forza o d'una sostanza, dovete escludere tutte le istanze che non sono ostensive, e così arriverete al fine proposto. Ma come si farà a distinguere le istanze ostensive dalle ingannatrici, se prima non conosciamo la legge o la qualità di cui andiamo in cerca? Per giudicare le istanze, bisogna conoscere la legge, e per conoscere la legge, bisogna ricorrere alle istanze. E come faremo a distinguere le cause vere dalle apparenti, che dobbiamo escludere? Di tutto ciò il Bacone non si occupa punto.

Cosa è dunque il calore? Il calore è moto, e ciò si prova con tre ragioni:

1° La fiamma, istanza ostensiva del caldo, è in continuo moto;

2° L'acqua bollente gorgoglia;

3° L'aria in moto aumenta il fuoco.

IX

Ora, che il calorico abbia o no alcuna relazione col moto, questo è affatto estraneo al nostro argomento. Ciò che importa notare si è, che la con-

clusione a cui il Bacone arriva col suo metodo, è affatto arbitraria; egli poteva venire ugualmente ad un'altra conclusione qualunque.[1] E di ciò le sue opere offrono innumerevoli esempi. Così lo vediamo occuparsi a lungo degli spiriti che sono nei corpi, e, secondo che ci si trovano più o meno stretti, più o meno contenti od irritati, li rendono liquidi, solidi, duri, teneri, ecc. La putrefazione è l'effetto di spiriti contenti, che vogliono uscir fuori a godere i raggi del sole. Le pietre preziose hanno spiriti belli, come apparisce dal loro splendore; esse perciò operano sull'animo e sulle passioni dell'uomo. Quando si calpesta una fiamma, gli spiriti sono evidentemente arrabbiati. S'ingannò chi credette materiale la natura del suono, esso è l'effetto d'uno *specialis spiritus*.

Il Bacone credette all'astrologia ed alla magìa, delle quali s'occupò lungamente. Descrive a lungo un esperimento che, dopo sei mesi, trasforma in oro i metalli; crede all'elixir di lunga vita; dirige il cuoco del re, dandogli le norme con cui deve apparecchiare i cibi, per allungare la vita del suo padrone, e le norme che gli dà, contrastano ai più comuni e volgari principii dell'igiene. Insomma col Bacone le scienze naturali restano ancora nel Medio Evo. I suoi esperimenti sono sempre assurdi, i fatti

[1] L'opinione, in fatti, di coloro che hanno voluto attribuire al Bacone una parte, anche minima, nella scoperta della teorica dell'equivalente meccanico del calore, non è ammessa da alcuno degli uomini di scienza.

che afferma sono spesso falsi; col suo metodo egli non ha fatta una sola scoperta, ed ha invece affermato e sostenuto una serie d'errori fra i più grossolani.

X

Nè vale addurre la scusa dei tempi. Il secolo era più innanzi di lui, ed egli non solo non aiutò il cammino che allora facevano le scienze naturali; ma spesso anche, insieme col volgo, andò a ritroso. Il martire della inquisizione, Giordano Bruno, aveva con ragioni filosofiche sostenuto pubblicamente, nella Università di Oxford, la verità del sistema copernicano; Galileo l'aveva in Italia dimostrata con ragioni inoppugnabili, e Bacone ancora combatteva il Copernico. Egli s'occupa della leva, ed ignora che Guido Ubaldi ne aveva già scoperte le leggi nel 1577; fa esperimenti puerili intorno alla caduta dei gravi, ed ignora le leggi scoperte dal Galilei trenta anni prima; s'occupa di astronomia, ed ignora ciò che ha fatto il Keplero; chiama puerili ed assurde quelle ricerche del Gilbert, intorno al magnetismo terrestre, che il Galilei ed i posteri chiamarono ammirabili. E mentre di rado ha una parola d'elogio pei più grandi inventori del suo secolo, egli, corteggiato e cortigiano, chiama sapientissimo il re Giacomo I, che credeva lui il più sapiente degli uomini. L'accorta regina Elisabetta, però, osava chiamarlo più dotto che profondo. In vero, le sue opere abbondano di tali e

tanti esempi simili ai già riportati, da non lasciare ormai più dubitare, che egli ignorava i più grandi progressi fatti dalle scienze naturali al suo tempo, che il suo ingegno non era destinato alla contemplazione della natura, e che il suo metodo gli era in ciò poco valido sussidio.

XI

Ma se l'esame di questo metodo, ci porta a vedere di che misero aiuto esso era alle scienze fisiche, il giudizio che ne faceva il Bacone, apre la via a intendere dove lo menava la sua filosofia. Egli è convinto di aver trovato un mezzo sicuro, infallibile, per raggiungere la verità, e ne è così profondamente convinto, che chiama sè stesso un nuovo Colombo. Innanzi a me, egli dice, gli uomini camminavano nelle tenebre; ma ora la luce è fatta. Osservando, inducendo, escludendo, ognuno è sicuro di raggiungere il vero; si può anzi fare ammeno del genio. E non s'accorgeva che la scienza si riduceva così ad un meccanico formalismo. Nelle sue opere infatti v'è sempre l'errore di supporre che possa farsi per solo metodo, ciò che si deve fare per forza della mente, e possa farsi per mezzo di regole, ciò che si fa quasi volando innanzi alle regole; di cercare in altri, ciò che deve cercarsi in sè stesso; di creder vera e pura prosa, ciò che deve avere un'eterna scintilla di poesia.

Fu già osservato da molti, che il Bacone, nella vita e nella scienza, è come la personificazione di

un leguleo. Egli è innanzi alla natura, come un giudice innanzi al cadavere d'un uomo, di cui voglia conoscere l'uccisore, che si nasconde o mentisce. Cerca i testimoni e li interroga, esclude i falsi, crede ai veri, induce finalmente chi è il possibile autore del delitto. Ma la natura non è morta; la legge del fenomeno che voi osservate, non è fuori del fenomeno, è tutta in esso. Se avete l'attitudine a farlo parlare, e la capacità d'intenderlo, esso vi parlerà e si rivelerà a voi: la natura non mentisce mai, non è deliberata a nascondersi. Ma se non avete la divina scintilla, voi potete escludere ed escludere, e forse all'ultimo non vi resterà più nulla. Ad aver piena fede nel metodo delle esclusioni, bisognerebbe supporre che, per ogni fenomeno da voi osservato, si presentino inevitabilmente le molte cause possibili, fra cui si trovi sempre la vera. Ma dite ad un uomo che non sia il Newton, che osservi per tutta la sua vita gli astri, che escluda tutte le istanze clandestine, che escluda tutte le cause apparenti e non reali, e allora voi vedrete, se in fondo a questa esclusione, egli ritrova la legge di gravitazione universale. Quest'uomo volgare, affidato solo al vostro metodo, non potrà neppure distinguere le istanze ostensive dalle clandestine, le cause reali dalle apparenti; perchè a giudicarle, bisogna già conoscere la legge di cui va in cerca. Ma il Bacone crede all'onnipotenza del metodo. Osservate i fatti, egli dice, raccoglietegli, studiate le sensazioni che vi producono, e poi inducete cauta-

mente; così sarete sicuri d'arrivare all'essenza delle cose, alla prime qualità, agli spiriti, i quali sono, in fondo, corpi rarefatti. Allora poi applicate, e tutte le vostre cognizioni si tradurranno in utilità vera: la scienza è ricchezza, è potenza.

XII

Ora, chiunque abbia una leggiera tintura della storia della filosofia, si avvedrà che qui è posto il germe di quel materialismo, che ebbe largo sviluppo nella scuola del sensismo e dell'utile, nel secolo XVIII. E allora sarà chiaro, perchè il Bacone venne in quel secolo quasi divinizzato. Ciò, in fatti, gli dà una vera e grandissima importanza nella storia della filosofia, che nessuno potrebbe mai negargli: la sua azione sulle vicende dell'umano pensiero è immensa. I pregi grandissimi del Bacone bisogna ammirarli nelle sue qualità di scrittore e di pensatore, nell'acume maraviglioso e nella chiarezza, nella conoscenza degli uomini e del mondo, in quello spirito pratico che gli faceva cercare l'utile positivo e reale di tutte le umane cognizioni, nei molti seguaci che seppe procacciarsi, e, più di tutto, nell'aver voluto dare anche alle indagini filosofiche un indirizzo sperimentale e pratico, fondato sull'osservazione dei fatti. Senza grandi qualità, non poteva certo divenir come la bandiera degli Enciclopedisti, ed avere una così vasta influenza sulla formazione dello spirito inglese fino ai nostri giorni.

Ma i difetti del suo carattere, i traviamenti del suo cuore, la sua stessa educazione e professione legale non furono certo estranei all'indirizzo che prese la sua filosofia, ed agli errori in cui essa cadde. Egli non si può levar mai alla vera speculazione; egli non può trovar quel metodo e quella guida sicura, di cui va in cerca per rinnovare le scienze della natura. Cade nel sensismo, quando discorre da filosofo, e quando contempla ed osserva la natura, egli brancola come un cieco in mezzo ai fatti che ha raccolti, e non s'accorge del progresso che ha luogo intorno a lui. Eppure sente che il secolo si rinnova, e, quasi a persuadersene, grida sè stesso grande riformatore; ma ricade poi nel Medio Evo. Pure di tanto in tanto getta lampi di luce maravigliosa.

Niuno può mettere in dubbio, che il Bacone sia stato un uomo assai grande; ma il contrasto, quale è descritto dal Macaulay, non è vero, non è possibile. Quando ci vuol persuadere, che l'animo corrotto del suo connazionale non fu mai d'alcun ostacolo ai voli della intelligenza di lui, e lo proclama rinnovatore delle scienze naturali, iniziatore della sola vera filosofia, egli si lascia così fattamente trasportare dal suo troppo zelante entusiasmo, da concludere col dire che, nel fondo, chi insegna a fare un paio di buone scarpe, fa cosa più utile assai di chi, come Seneca, scrive un libro sull'ira; perchè l'uno ci salva dal raffreddore, l'altro non ci salvò mai dall'ira. In questo modo egli prova

solo dove conduca la filosofia, grettamente utilitaria, di cui fa onore al suo ammirato maestro. Il biografo ed il suo eroe precipitano così nell'istesso abisso, e ci dimostrano chiaramente quali sono le conseguenze ultime delle poco ponderate premesse.

XIII

Ed ora noi siamo di nuovo al nostro argomento: chi dunque, e come, ha rinnovato le scienze naturali, alla fine del secolo XVI? — Galileo Galilei. — Egli tenne una via assai diversa, ed in alcune parti anche contraria a quella consigliata dal Bacone. Osservava; ma la natura lo aveva fatto acuto osservatore ed accorto sopra ogni altro. Induceva cautamente; ma non si affidava solo al metodo, perchè la natura lo aveva fatto divinatore unico delle leggi dell'universo. Pure, se di ciò si fosse contentato, egli sarebbe restato in una via piena di pericoli, e avrebbe potuto divagare, dandoci un sistema generale del mondo, ideato da lui nel modo stesso che fecero il Telesio ed il Campanella. Avremmo ammirato il suo genio inventivo; ma la scienza avrebbe fatto poco cammino. Se non che, egli aveva compreso i nuovi bisogni del suo tempo, e s'era deliberato a soddisfarli, non a parole, ma coi fatti. Quando i peripatetici ed i gesuiti gli facevano l'atroce guerra che tanto lo afflisse, il filosofo Tommaso Campanella, dalla sua dura carcere di ventisette anni, fra quelle crudeli

torture che lo lasciavano esausto, dissanguato e spesso maniaco, scrisse la difesa dell'illustre pisano, e poi lo interrogava: perchè mai, voi cui la natura ha dato così divino ingegno, v'occupate dei gravi, del pendolo, e non cercate, invece, un principio che spieghi l'universo? — Perchè io non voglio compromettere una sola verità certa, per mille verità incerte. — In questa risposta è tutto il genio del Galilei; questa risposta dimostra che il Medio Evo è con lui finito per sempre, e che la scienza moderna è incominciata.

Qual via egli tenne, adunque, per riuscire nell'intento? Innanzi tutto, abbandonò la ricerca delle prime qualità, delle forme o essenze, vana ricerca, che aveva lungamente affaticato tutto il Medio Evo e lo stesso Bacone. Egli fu il primo che ebbe il coraggio di dire: « O noi vogliamo, speculando, tentar di penetrare l'essenza vera ed intima delle sostanze naturali, o noi vogliamo contentarci di venire in notizia di alcune loro affezioni. Il tentar l'essenza, l'ho per impresa non meno impossibile, e per fatica non men vana, nelle prossime sostanze elementari, che nelle remotissime e celesti ». Se voi mi dite, continuava il Galilei, che la sostanza delle nuvole è un vapore umido, e che il vapore è acqua per virtù del caldo attenuata, io vi domanderò: che cosa è l'acqua? E se voi mi dite, che è una sostanza, o che è una forza, io vi domanderò: che cosa è la sostanza, che cosa è la forza? E non vi sarà mai fine. Le leggi dei fenomeni noi

possiamo conoscere, non l'essenza delle sostanze e delle forze naturali. Così il campo delle ricerche fisiche era, la prima volta e per sempre, circoscritto nei suoi naturali confini. Noi, infatti, abbiamo ora l'ottica, senza sapere che cosa sia la luce; abbiamo la dinamica, senza sapere che cosa sia la forza; abbiamo l'elettro-statica e l'elettro-dinamica, senza sapere che cosa sia l'elettricità. Nessuna di queste scienze potè sorgere, finchè gli uomini si ostinarono a cominciare dallo studio delle *essenze*, perchè la filosofia e la fisica restavano confuse insieme, senza che alcuna potesse seguire il suo naturale cammino.

XIV

Ma in che modo Galileo procedette alla ricerca di queste leggi? Egli non ebbe nel metodo, la fede assoluta del Bacone; ma neppure s'affidò solo alla forza del suo genio. Osservava i fatti dietro la scorta, direi quasi, istintiva del genio, e dopo avere osservato, colla sua forza creatrice divinava, inducendo. E allora non pensava alle esclusioni o alle istanze; ma sperimentava *provando e riprovando*. E qui è la parte nuova del metodo, che a ragione si è chiamato sperimentale, e che ha rinnovate le scienze naturali. L'esperienza vera, l'esperienza moderna non è possibile, senza un'idea che la preceda e la diriga; essa è guidata da una continua invenzione, ma ha bisogno d'essere provata ed ac-

certata. Se non possiamo conoscere l'essenza delle cose, noi abbiamo, però, bisogno di sapere almeno, se le relazioni che passano fra i concetti che ci siam formati delle cose, corrispondano o no alle relazioni che passano fra le cose stesse. Non possiamo più contentarci del solo lavoro logico e speculativo della nostra mente; dobbiamo accertarlo, riscontrandolo continuamente col mondo esterno, ed a ciò supplisce appunto la riprova della esperienza galileiana. Ma chi raccoglie fatti a caso, o sperimenta senza un'idea, potrebbe contare le arene del mare, o quante foglie ha un albero, quanti peli ha un animale, che sarebbe lo stesso. Tutti i fatti non si possono raccogliere, raccolti non servirebbero a nulla, e ogni giorno ne sorgerebbero dei nuovi. Bisogna scegliere, e quindi ci vuole una norma, ci vuole un'idea, sia pure ancora confusa e indeterminata: non bastano la pazienza, nè il metodo, nè l'osservare; ci vuole anche la scintilla creatrice del genio.

Come fece il Keplero a vedere che Marte percorre un ellisse, che Venere e tutti i pianeti percorrono un'ellisse? L'esperienza astronomica potè poi confermare e provare la sua legge; ma prima d'averla immaginata, quale esperienza si poteva fare? Egli, è vero, fece l'ipotesi di diciannove modi diversi, innanzi che indovinasse il vero cammino degli astri; ma se s'affidava solo al metodo delle esclusioni, avrebbe potuto escludere ed escludere un numero infinito di curve, senza mai giungere alla vera. Per quanti secoli non s'erano visti cadere i gravi;

quante moltitudini diverse non avevano visto oscillare una lampada? Eppure niuno aveva trovato la legge del pendolo, o quella con cui cadono i gravi; niuno aveva fatto le esperienze del piano inclinato. Galileo adunque osservava e divinava, e ciò egli doveva al suo genio; ma egli provava e riprovava con la esperienza le sue divinazioni, e ciò egli doveva a quel metodo che, da lui iniziato, rinnovò poi tutte quante le scienze naturali. La logica lo conduceva alle conseguenze delle prime verità trovate e provate, e l'esperienza, provando di nuovo queste conseguenze, allargava il campo delle sue scoperte. La matematica veniva a dargli anche più valido sussidio; essa formulava, determinava e dava più ampio sviluppo alle leggi da lui trovate; ne deduceva altre, e così suggeriva esperimenti nuovi, che confermavano nuove verità. E tutte, connettendosi poi naturalmente fra loro, davano origine a nuovi rami dello scibile, o anche a nuove scienze, come si può dire della dinamica, la scienza delle forze, che fu da Galileo iniziata.

E quando si presentavano casi nei quali l'esperimento non era facile o non era possibile, il Galilei suggeriva un compenso, che ci riconferma l'indole del suo metodo. Svolgete, egli diceva, logicamente o matematicamente la verità che credete di aver trovata, e cercate di giungere ad alcune proposizioni per sè stesse evidenti. Se le vostre deduzioni saranno esatte, l'evidenza di queste ultime proposizioni vi sarà giusta conferma della prima.

XV

Quando Galileo venne al mondo, lo spirito umano aveva già ricevuto una lunga educazione letteraria e filosofica, e le sue forze erano addestrate ad ogni sorta di speculazione; ma v'era come un desiderio ed un bisogno di mutare una occupazione ed un lavoro continuati per più secoli. Era lo stesso bisogno che prova un uomo, quando ha tenuto troppo lungamente occupata la mente intorno ad una sola idea o ad uno stesso genere d'idee. E però non appena che fu scoperto il metodo sperimentale, il quale si può dire un trovate del tempo, perchè molti vi si volsero contemporaneamente; ma è una gloria del Galilei, perchè niuno seppe così presto e così compiutamente impadronirsene; allora tutta la forza intellettiva del secolo, si volse avidamente alle scienze naturali, che si videro subito trasformate. Scomparvero l'astrologìa, la magìa, l'alchimìa, tutti quanti i pregiudizi scientifici del Medio Evo, con una rapidità singolare.

Per questa ragione, gli autori di tanta rivoluzione, sebbene la civiltà fosse allora molto progredita, furono in sul principio, o non creduti o perseguitati da coloro stessi cui manifestavano così gran luce di vero. Il Galilei, il Colombo, il Copernico, il Keplero, il Newton videro il volgo lungamente incredulo ai loro più luminosi trovati. Il Bacone, invece, non raccolse altro che onori e gloria. Nè è da maravi-

gliarsene. Egli secondava ed esprimeva mirabilmente i desideri della moltitudine dei dotti, senza distruggere nè combattere radicalmente i pregiudizi del volgo; Galileo, invece, senza molto promettere, nè molto sperare di sè, ogni volta che gettava lo sguardo al cielo, rifletteva sulla terra un torrente di luce, che scioglieva la nebbia degli antichi errori e delle pretese tradizioni di scienze fondate sulle ipotesi solamente o sulla immaginazione. Il Bacone era il genio della moltitudine, il Galilei era il genio della scienza. L'uno cercava principalmente l'utile e le applicazioni; l'altro indagava il vero, da cui poi derivano le applicazioni sicure. L'uno cercava ancora le *essenze*, e volendole dai sensi, sperandole dal metodo, apriva la via al materialismo; l'altro, invece, avendo trovato il vero metodo, scoprendo le leggi della natura, invocava le idee come *gemme preziose* che illuminano i fatti, e sperava nelle forze divine e divinatrici del genio.

Nulla di più singolare del contrasto che passa fra l'orgoglio del Bacone e la modestia del Galilei. Il primo chiama sè stesso nuovo Alessandro, e crede di aver tutto trovato; l'altro, passando di scoperta in scoperta, si lamenta che le forze del suo immortale intelletto non bastino a comprendere, non che le maraviglie della natura, neppure tutti quanti i prodigi operati dall'uomo. « Io sono molte volte meco andato considerando, quanto grande sia l'acutezza dell'ingegno umano; e mentre io discorro per tante e tante meravigliose in-

venzioni trovate dagli uomini, sì nelle arti come nelle lettere, e poi fo reflessione sopra l'ingegno mio, tanto lontano dal potersi promettere, non solo di ritrovarne alcuna di nuovo, ma anco di apprendere delle già ritrovate, confuso dallo stupore, ed afflitto dalla disperazione, mi reputo poco meno che infelice. S'io guardo alcuna statua delle eccellenti, dico a me medesimo: e quando sapresti levare il soverchio da un pezzo di marmo, e scoprire sì bella figura, che vi era nascosa? quando mescolare o distendere sopra una tela o parete colori diversi, e con essi rappresentare tutti gli oggetti visibili, come un Michelangiolo, un Raffaello, un Tiziano? S'io guardo quel che hanno ritrovato gli uomini, nel compartire gli intervalli musici, nello stabilir precetti e regole per potergli maneggiare con diletto mirabile dell'udito, quando potrò io finir di stupire? Che dirò dei tanti e sì diversi strumenti? La lettura dei poeti eccellenti, di qual maraviglia non riempie chi attentamente considera l'invenzion de' concetti e la spiegatura loro! Che diremo della architettura? che dell'arte navigatoria? Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual'eminenza di mente fu quella di colui, che s'imaginò di trovare modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benchè distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? Parlare con quelli che son nell'Indie; parlare a quelli che non sono ancora nati, nè saranno, se non di qua a mille e dieci mila anni! E con

qual facilità! Con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta ».

Mentre poi da un lato spaziava colla mente a ricercare le leggi della natura, e, ammirando le forze dell'umano intelletto, diceva come di alcuni veri da esso intesi, egli credeva « che la cognizione agguagli la divina, nella certezza obbiettiva, poichè arriva a comprendere la necessità, sopra la quale non par che possa essere sicurezza maggiore »; da un altro lato riconosceva una sapienza infinita, assoluta, il cui sapere è *infinite volte infinito*; una sapienza che ha certezza assoluta di tutti quanti i veri.

Il Bacone, invece, volendo dimostrare l'esistenza di Dio, e le verità soprannaturali, col suo metodo apriva la via al materialismo. Fu poco chiara coscienza delle sue stesse dottrine, o fu finzione? Noi non possiamo qui esaminarlo; ma è certo che il Galilei, scoprendo le leggi della natura, credeva in Dio. La sua coscienza illuminava il suo intelletto, e questo illuminava la coscienza; mentre la schiettezza del cuore aiutava i voli del suo genio, la chiarezza e precisione delle idee facevano del primo scienziato del secolo, uno dei più grandi scrittori che abbia avuti l'Italia.

Così è avvenuto che tutti lo vogliono duce e maestro, e tutte le scienze cercano educarsi al suo metodo. Ed a misura che la immagine di lui risplende d'una luce sempre più viva, quella del Bacone par che si vada oscurando, e, quasi vergognosa,

si nasconda, offuscata dalla luce del genio maggiore. Nell'ora in cui il pensiero è più libero, la libertà più sacra, il giudizio dell'umana coscienza si fa più severo contro di lui, e scopre i segreti vincoli che passano fra le colpe del suo cuore, e gli errori della sua mente. Così nel tempo in cui il più illustre chimico della dotta Germania unisce la sua voce a quella degli altri, per esporre gli errori del preteso maestro dei cultori della natura; innanzi alla fantasia dell'artista e del poeta, il Galilei sorge come gigante fra i genii delle scienze naturali, e il Lord da Verolamio, il Visconte di S. Albans sembra tristo e pensoso, quasi la memoria delle sue colpe offuschi lo splendore del suo genio.

Noi Italiani adoriamo in Galileo Galilei il genio ed il martire. Nell'ora del riscatto, abbiamo visto sorgere dinanzi a noi la venerata immagine del cadente vecchio di quasi settanta anni, e l'abbiam visto trascinato dinanzi alla Sacro-Santa Inquisizione, la quale agli irrepugnabili argomenti di lui, risponde con *una spallata*, e decreta: — essere *falso, eretico, e contrario alla filosofia, che la terra si muova*; — e col *rigoroso esame* costringe il vecchio immortale a sottoscrivere. Allora mancano il tempo e la voglia di più discutere, e quasi ci prende fastidio d'indagare se egli ebbe o no la tortura. Chi potrebbe mai dire se all'animo suo fosse più esoso l'aspetto d'un manigoldo ignorante, o quello degl'Inquisitori, che volevano mettere la sua ragione in contraddizione colla sua fede? Chi può dubitare che

lo strazio morale fosse a lui più duro e crudele di tutti i tormenti del corpo? Quando lo vediamo uscire dalle mani de'suoi persecutori, afflitto e fracassato per modo, che l'ambasciatore toscano scrive: « Iddio voglia che noi siamo in tempo: mi par molto caduto, travagliato ed afflitto »; allora un grido d'orrore e d'indignazione esce dal cuore di tutti gli uomini generosi. Noi salutiamo in lui il genio della scienza, il sostenitore del libero pensare, il martire della Inquisizione, la quale, volendo calpestare colui che era la più santa immagine di Dio, ha invece messo intorno al suo capo un'aureola che splende più luminosa nel giorno della libertà. Incoraggiati da ciò, aspettiamo con fede il risultato d'una lotta che continua ancora.[1]

---

[1] Come il lettore avrà certo osservato, questo scritto si risente molto della occasione che gli dette origine, e del tempo in cui fu pubblicato. Si trattava di onorare la memoria del Galilei, ed allora appunto erano venuti alla luce il lavoro del Liebig ed altre critiche severe sul Bacone. Dopo aver riletto il *Nuovo Organo*, mi sentii anch'io trascinato dalla corrente, e del grande scrittore inglese notai più i difetti che i pregi. Più tardi il prof. Kuno Fischer fece una seconda edizione della sua dotta opera, *Francis Bacon und seine Nachfolger* (Leipzig, Brockhaus, 1875), ed in essa lo difese con calore dalle accuse che gli erano state mosse, più specialmente dal Liebig. A me non pare che egli sia, per questa parte, riuscito nel suo intento. Credo invece dimostrato che il Bacone non ebbe mai un'idea chiara di quello che sia il metodo sperimentale, che era stato invece mirabilmente esposto ed applicato da Galileo Galilei. Il *Nuovo Organo* offre ad ogni passo la prova evidente di ciò. È cosa, del resto, assai generalmente ammessa oggi nella stessa Inghilterra. Il Lewes ha pienamente ragione quando scrive: « He « insisted on the importance of Experiment, but he could not

« teach what he could not himself understand — the Experiment. « He exhorted men to study Nature; but he could not give avai- « lable directions for that study. He had fervent faith in the pos- « sible conquests of Science; but never having thoroughly ma- « stered any one science, he was incapable of appreciating the « real condition of research ». (*The History of Philosophy*, vol. 5, pag. 121. London, 1871).

Rimane tuttavia il fatto della straordinaria importanza che ebbe il Bacone nella storia della filosofia, e sopra tutto poi nella formazione dello spirito inglese. Di ciò il mio scritto dice assai poco, ed a parlarne ora, occorrerebbe un nuovo lavoro, e molto più lungo. È certo che il Bacone, colla sua grande potenza di scrittore, riuscì a richiamare l'attenzione generale alla osservazione ed alla esperienza, sebbene egli stesso non avesse di questa una cognizione scientifica ed esatta. Nè si contentò di raccomandarla ed esaltarla con eloquenza. Il suo ingegno, nello stesso tempo vasto e profondo, vide e proclamò altamente, che l'osservazione e l'esperienza dovevano essere la base, non delle scienze naturali solamente, ma di tutto lo scibile, che egli tentò di abbracciare in una nuova sintesi scientifica, senza riuscirvi.

L'idea però di fondare sulla osservazione e sulla esperienza anche le scienze morali, resta nelle sue opere come una vera divinazione, o piuttosto un presentimento dell'avvenire. Egli vi tornò di continuo, senza poterla mai condurre ad alcuna applicazione scientificamente rigorosa; ma essa fu pure più tardi feconda di grandi conseguenze nella filosofia, massime nella filosofia inglese. Nè tutti i resultati che se ne possono cavare sono ancora raggiunti. Il Bacone, come abbiamo notato, fu anche un ingegno eminentemente pratico. Per lui la scienza era un mezzo di potenza, perchè la natura si domina obbedendone le leggi, che la scienza solamente ritrova. Così le verità che essa scopre, diventano praticamente regola di condotta nella vita, e mezzo di assicurare il dominio dell'uomo sulla natura. E anche questo spiega la grande azione che la sua mente esercitò sullo spirito pratico degl'Inglesi. Quanto però a farlo inventore o anche espositore esatto del metodo sperimentale, che era stato prima di lui trovato, e che egli non comprese, nè potè mai applicare, è un'idea a cui bisogna, io credo, rinunziare. Egli non seppe neppure riconoscere il merito di coloro che nell'applicarlo erano allora maestri.

Forse è stata da alcuni moderni esagerata la relazione che passa tra i difetti del suo carattere, della sua educazione, e gli errori della sua filosofia, su di che anch'io ho troppo insistito. Ma una relazione non si può negare che vi sia, e che fu poco vantaggiosa alla sua filosofia, come è anche certo, secondo me, che egli interrogava la natura più come un giudice interroga i testimoni, per scoprire il reo, che come un vero sperimentatore. — Con queste osservazioni ripubblico il mio scritto, senza punto alterarlo.

L'ECONOMIA POLITICA

E IL METODO STORICO [1]

Da qualche tempo si discute anche in Italia sulla esistenza di due scuole economiche, l'antica e la nuova, l'ortodossa e l'eterodossa, come dicono. Vi sono alcuni, è vero, i quali sostengono, che la divergenza sia più apparente che reale, ed un accordo non solo possibile, ma, prima o poi, calmate le passioni, inevitabile.[2] Riesce però difficile vedere, come si possa venire ad un accordo, quando la nuova scuola dichiara che i principii, o almeno le premesse da cui parte l'antica, sono errate, e quindi errate più o meno le conseguenze che se ne deducono. Questo è quello che irrita, offende e fa dall'altro lato rispondere: La nuova scuola è sorta in Germania, dove non si ha ancora, nè in teoria nè

[1] Pubblicato nella *Rassegna Settimanale*, 30 marzo 1879.

[2] Fra coloro che in Inghilterra vogliono conciliare le due scuole, può annoverarsi il signor Sidgwick, il quale nel suo recente scritto, *Economic Method* (*Fortnightly Review*, febbraio 1879), fa osservazioni giustissime, lasciando però da parte il punto principale della quistione: il metodo storico.

in pratica, una giusta e larga idea della libertà; dove si vuol dare una eccessiva ingerenza allo Stato, che ivi soffoca l'indipendenza individuale, base di ogni libertà economica e politica. L'Inghilterra, invece, che si può chiamare la vera patria dell'Economia politica, il paese dove fioriscono più che altrove l'industria ed il commercio, non si lascia prendere da queste fisime; segue l'antica scuola, che se non ne ha creato, ne ha certo assai promosso la prosperità, e resta sempre la cittadella inespugnabile della vecchia Economia. Gl'Italiani farebbero di certo assai meglio, se ne imitassero l'esempio, piuttosto che mettersi alla cieca, per solo amore di novità, a percorrere sentieri sconosciuti e pieni di pèricoli.

Se non che, da qualche tempo si vede che la cittadella è assediata, ed ora è seguito un fatto, il quale in sè stesso parrebbe avere poca importanza; ma ne ha invece una grandissima, perchè sembra essere un segno sicuro che già la breccia incomincia ad aprirsi, e l'assalto vittorioso è vicino. Da un pezzo infatti si vedeva che, dopo lunghe discussioni, il Parlamento inglese votava leggi, le quali davano allo Stato una ingerenza sempre maggiore, leggi che, per questa e per altre ragioni, l'antica scuola economica non poteva in nessun modo approvare. Illustri economisti, non solo come il Mill, molto ardito in tutti i suoi scritti, ma come il Cairnes, assai più temperato, facevano concessioni che a molti dei nostri parrebbero più che etero-

dosse. Le cattedre di Economia politica diminuivano di numero, e più assai diminuivano gli scolari.[1] Si cominciò dapprima a sostenere, che l'Economia politica non era una scienza, e finalmente, quando lo scorso anno si radunò a Dublino l'*Associazione per l'avanzamento delle scienze*, si osò addirittura proporre di sopprimere la sezione per l'Economia politica, come divenuta ormai inutile. Ed allora il presidente della sezione, John K. Ingram, affrontò addirittura la questione, dichiarandosi francamente seguace della scuola eterodossa, ed affermando che l'Economia politica aveva, secondo lui, reso e doveva continuare a render grandi servigi all'umanità; ma che, se ora non mutava strada, avrebbe dato ragione ai suoi avversari, giacchè il vecchio metodo mancava del necessario rigore, per risolvere le nuove questioni che si presentavano.[2]

L'importanza indiscutibile di questo fatto deriva, non tanto dal valore delle idee esposte nel discorso del sig. Ingram, dall'autorità del suo nome e dalla posizione che egli occupa, quanto dall'eco straordinaria che le sue parole hanno trovato nel paese. Il suo discorso è stato in tutti i giornali, in tutte le riviste attaccato da molti, difeso da moltissimi autorevoli scrittori. Pochi anni sono, dice

[1] Secondo il Cairnes, che molto deplorava il fatto, nel 1870, a Londra, con una popolazione di tre milioni, gli studenti di Economia politica non arrivavano a cento.

[2] *The Present Position and Prospects of Political Economy*, by John K. Ingram. *Revised with notes and additions*. London, Longmans, 1878.

l'economista Cliffe Leslie, non sarebbe stato possibile pronunziare un tale discorso. Gli ortodossi che oggi lo accolgono con dispettoso ossequio, lo avrebbero allora respinto con disprezzo. Il fatto adunque è abbastanza notevole per pigliarlo in esame. Siamo ben lontani dall'assumere la parte di giudici in questa contesa; ci restringeremo a quella più modesta di semplici espositori. Col discorso del sig. Ingram dinanzi, e con l'aiuto dei suoi avversari ed amici, noi cercheremo di dare un ragguaglio esatto, quanto ci sarà possibile, dello stato presente della questione in Inghilterra.

Le due scuole differiscono certamente nel dare allo Stato un diverso ufficio, ed una diversa ingerenza, come differiscono assai anche nel valore che danno alla questione sociale, ed ai mezzi con cui credono che si debba e si possa nella società fondare la giustizia. Ma tutti questi non sono veramente i caratteri che le distinguono; sono piuttosto le conseguenze pratiche, che derivano dal diverso indirizzo che han preso le due scuole, dai diversi principii da cui partono. Il mezzo più sicuro, secondo noi, per arrivare ad una cognizione esatta del fenomeno che vogliamo comprendere, sta nell'esaminare in che modo e per quali ragioni è sorta la nuova scuola.

Le cagioni sono di due specie affatto diverse, alcune puramente teoriche, altre principalmente pratiche. Fra le scienze sociali, l'Economia politica fu una di quelle che prima delle altre fecero più ra-

pido e, possiamo anche dire, se guardiamo ai resultati pratici da essa ottenuti, più sicuro progresso. Ed a questo riuscì, circoscrivendo e semplificando il campo delle sue osservazioni, isolando cioè il fenomeno della ricchezza da tutti gli altri con cui è in relazione, e così studiandolo attentamente. L'uomo allora divenne per l'Economia, un essere il quale cerca il maggior possibile guadagno col minore possibile lavoro. Da questo concetto, osservando i fatti (ed è assai ingiusto dire che non li abbia osservati), dedusse le sue conseguenze. — Ciascuno è il giudice migliore del suo proprio interesse, e, se si *lascia fare*, dal conflitto degl'interessi individuali nascerà l'armonia generale, cioè il benessere di tutti, il quale deriva dall'aumento della ricchezza, che è lo scopo economico (il solo di cui l'Economia politica si occupi) della società umana. Il valore non è altro che l'effetto del lavoro, e questo è il mezzo con cui ciascuno cerca di acquistare, di aumentare la propria ricchezza. Più basso è il salario, maggiore il profitto. L'offerta è proporzionata alla domanda. Lo scambio giova all'aumento della ricchezza, più è rapido, più è libero, e più essa cresce, ecc. ecc. — Pigliate una ad una tutte quante le teorie dell'Economia politica, formulate prima o poi dai vari scrittori, e le vedrete quasi sempre aver questo di comune, che derivano, per rigorosa deduzione, dal concetto fondamentale da cui la scienza è partita, ed a cui deve il suo rapido progresso. C'è dunque da maravigliarsi se gli ortodossi

restano tenacemente fedeli al loro programma? L'Economia politica, esclama il signor Lowe, è fondata sulle leggi dell'umana natura; da esse quasi matematicamente deriva, e perciò è immutabile fino a che la natura umana non muta.

Ma il guaio, si risponde dall'altro lato, è appunto questo, che l'uomo muta continuamente d'età in età, di clima in clima, di società in società; muta non solo di secolo in secolo, ma quasi d'ora in ora, e l'Economia politica lo considera invece non solo come immutabile, ma come animato sempre da una stessa, da una sola passione. E veramente fino a che la filosofia seguiva la stessa strada, e la psicologia ci parlava delle facoltà umane come se fossero sempre le stesse, in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le età, l'Economia poteva continuare per la sua via, in perfetta armonia col resto dello scibile umano. Ma quando la filosofia positiva cominciò a studiare l'uomo nella sua irrefrenabile mutabilità, quale un risultato della storia, che continuamente ne modifica, altera, svolge lo spirito; quando la psicologia sperimentale si fondò appunto sullo studio delle continue mutazioni cui vanno soggette le facoltà umane, non solamente in conseguenza dell'azione che la società, la storia del passato, la legge dell'eredità esercitano su di esse; ma anche per propria natura e per l'azione che ciascuna di esse potentemente esercita sulle altre, allora l'uomo dell'Economia politica, occupato sempre e solo del massimo guadagno col minimo la-

voro possibile, cominciò a sembrare un'ipotesi insostenibile, perchè quelle che erano parse leggi immutabili dell'umana natura, dovevano per la mutabilità dell'uomo modificarsi anch'esse, e presentarsi a noi sotto altra forma.

E si cominciò ad osservare, che in verità quest'uomo su cui l'Economia politica fondava le sue ricerche, occupato del solo guadagno, bisogna cercarlo fuori del mondo, perchè sulla terra non esiste. Si esamini il più esagerato tipo di avaro, che i poeti o i romanzieri ci abbiano mai descritto, e si vedrà che anche in esso si trovano passioni e pregiudizi che non di rado lo fanno andare contro il suo vero interesse. Qualche volta la stessa passione del guadagno lo acceca a segno da condurlo quasi a cercare, contro tutte le leggi economiche, la rovina sua e de'suoi figli. Tale è l'uomo reale. — Se voi, dice il sig. Lowe, mi ponete l'orecchio d'un uomo in una tale posizione, che egli senta il tintinnio della lira sterlina, voi potete colla più grande precisione determinare quale sarà la sua condotta. — Ma questo appunto è falso. Ci è bisogno di cercare nella storia esempi di giovani che per amore di gloria, per sentimento religioso, per ambizione di potere, per vizi o per altre mille cagioni, rinunziarono a guadagni certissimi, e spesso affrontarono anche una miseria non meno certa? C'è egli alcuno al mondo, che non ne veda ogni giorno gli esempi dintorno a sè? E potrebbe dirsi sicura proprio del fatto suo, una scienza la quale s'ostinasse a fondarsi sull'ipo-

tesi d'un uomo tanto lontano dalla realtà? — In amore, in guerra, in politica, in religione, in morale, prosegue lo stesso sig. Lowe, non è possibile prevedere ciò che faranno gli uomini, e quindi è impossibile dedurne, ragionando, le conseguenze; ma in tutto ciò che s'attiene alla ricchezza, le deviazioni che derivano da un'altra cagione qualunque, che non sia il desiderio di possederla, possono essere neglette senza errore visibile. — Ma invece, gli osservò giustamente il sig. Leslie, sono appunto queste cause così incerte a determinarsi nella loro azione, come la religione, la politica, la morale, la guerra, l'amore, ecc., quelle che alterano profondamente la condotta degli uomini in relazione alla ricchezza, ed alterano perfino la struttura economica della società. — Queste alterazioni sono infatti così profonde, che forse non è esatto neppure il dirle semplicemente alterazioni, perchè in realtà sono invece elementi costitutivi del fenomeno *umano e sociale* della ricchezza. Anzi questa, secondo l'espressione dello stesso Adamo Smith, non consiste « nella non consumabile abbondanza del danaro, ma in ciò che è consumabile, e che la società annualmente produce per mezzo del lavoro ». Essa è dunque un fenomeno molto complesso, secondo il fondatore stesso dell'Economia politica.[1] E così

[1] Qui è necessaria un'avvertenza. È stato da parecchi, ed anche da dotti Italiani, giustamente osservato che in Adamo Smith si trovano non poche idee, che se fossero state bene intese e convenientemente svolte, ci avrebbero assai prima condotti a molte delle

infatti uno lavora per la gloria; uno per acquistar libri o quadri o case o cavalli; un altro per esser deputato, sindaco o ministro; un operaio coi suoi risparmi compra birra; un altro, cartelle del debito pubblico, che gli diano il 6 o 7 per cento; un contadino della Normandia o del Bergamasco suda e stenta metà della vita, per comprare, a prezzo esorbitante, un pezzo di terra che, a forza di lavoro non mai interrotto, gli darà appena il 3 o 4 per cento, nè saprebbe cosa farsi delle cartelle, che senza lavoro gli darebbero assai di più.

Tutte queste osservazioni non sfuggirono certo agli economisti, anzi a ciascuna di esse si cercò di dare una spiegazione conforme ai principii della scienza. Ma la pratica presentava ogni giorno difficoltà nuove, e se alcune avevano una importanza piccola o anche minima, che si poteva trascurare,

---

conclusioni cui è arrivata più tardi assai la scuola eterodossa. Anzi alcuni sostengono che questa si potrebbe addirittura cavar tutta da Adamo Smith, cosa che altri mettono in dubbio o negano addirittura. È certo però che il genio di Adamo Smith fu più largo e comprensivo di quello di tutti i suoi seguaci, e che il Ricardo fu tra i principalissimi a determinare quella forma più ristretta che la scienza prese di poi, forma che fu, con la magia d'uno splendido stile, tanto esagerata dal Bastiat. Ma di questa questione noi non possiamo nè dobbiamo ora occuparci. Prendiamo l'Economia politica quale essa si è andata formando sino ai nostri giorni, senza esaminare la parte che spetta a ciascuno di biasimo o di lode. Non si potrà negare che il suo vero fondatore fu Adamo Smith, e che sebbene, come tutti i geni inventori e divinatori, avesse idee più vaste di coloro che lo seguirono, l'impulso e l'indirizzo furono dati da lui. Se molte delle sue idee non vennero fecondate, egli è che i tempi non erano ancora maturi.

altre ne avevano invece una grandissima, su cui bisognava assolutamente fermarsi. Quando si chiedeva, per esempio: voi che volete la massima libertà individuale, ed affermate che il prezzo debba essere regolato sempre e per tutto solamente dalla domanda e dall'offerta, perchè imponete una tariffa alle vetture di piazza? Se credete davvero alla vostra teoria, perchè la violate? Pure a domande come questa, una risposta più o meno buona si trovava sempre. Ben diverso era però il caso, quando incominciò a sorgere la questione sociale. Ciascuno è il giudice migliore del suo interesse, avevano scritto gli economisti, fra i quali nessuno con più eloquenza del Bastiat; le attività, gl'interessi individuali, lasciati pienamente liberi, si armonizzano fra loro, facendo prevalere il bene comune. Ed in conseguenza di questa teoria le barriere caddero, i privilegi furono aboliti, lo Stato andò sempre più limitando la sua azione, l'individuo fu libero. Dapprima il progresso fu grande e la prosperità aumentò assai; ma a poco a poco alcuni interessi vennero a conflitto, e noi ci trovammo colla questione sociale, minacciati quasi dalla guerra civile. Fu allora assai naturale il chiedere all'Economia politica, che fosse un poco più cauta nelle sue previsioni, e verificasse un po' meglio le sue leggi.

Ma v'è di peggio ancora. I socialisti ed i comunisti non erano solamente operai in ribellione: essi avevano i loro oratori ed i loro scrittori, fra i quali uomini di molta dottrina e di molto ingegno.

Alcuni di questi pigliavano per punto di partenza le leggi appunto dell'Economia politica, e le accettavano senza discussione, cavando però da esse altre deduzioni, nè sempre senza logico rigore. — Se il valore, diceva il Marx, è secondo l'Economia il prodotto dal solo lavoro, nè v'è altro elemento estraneo, l'operaio deve avere tutto il valore che produce. Con quale giustizia ciò gli si nega? Il capitalista, l'intraprenditore risguardano invece il lavoro come una merce, che comprano al minor prezzo possibile. In conseguenza dell'aumento di popolazione e della concorrenza, il salario è determinato non già, come dovrebbe, dalla quantità di lavoro fatto e di valore prodotto; ma da ciò che è necessario perchè l'operaio possa vivere e lavorare. E così se lavora 12 ore il giorno, sarà pagato per sei, e il prodotto delle altre sei anderà al capitalista. Il salario di sei ore gli è dato, non per pagare giustamente tutto il lavoro che ha fatto; ma perchè egli possa continuare a lavorare altre sei ore il giorno, a benefizio esclusivo del capitalista.[1] — Date le premesse, il ragionamento torna. L'Economia aveva osservato che ad aumentare i profitti è necessario

[1] Il sig. Adolfo Held nel vol. 30 dei *Preussische Jahrbücher*, diretti a Berlino da H. von Treitschke e W. Wehrenpfennig, pubblicò un notevole scritto intitolato: *Ueber den gegenwärtigen Principienstreit in der Nationalökonomie.* In esso molto brevemente e molto chiaramente dimostra in che modo Karl Marx cavò le sue dottrine dall'Economia politica, e conchiude che non è possibile confutarlo, se si ammette una volta che il valore sia prodotto esclusivo del lavoro (pag. 197 e seg.).

diminuire i salari, ed il Marx non lo nega. Se però il Bastiat dice che queste leggi economiche sono giuste, dànno a ciascuno secondo i servigi resi, e portano all'armonia universale, egli risponde che sono ingiuste, e che, se non ci si ripara, portano invece alla guerra sociale.

Certo sarà molto difficile confutare i socialisti, se si continua a vedere nella società non un organismo vivente, ma solo un materiale aggregato d'individui; se si continua a sostenere che essa e tutti i fenomeni sociali sono regolati dalla logica astratta, e sono sempre giustificati; che la libertà individuale, la libera concorrenza, abbandonate a sè stesse, non producono altro che l'armonia ed il benessere generale. Con queste convinzioni si riuscirà invece a gettar petrolio sull'incendio già acceso. Bisogna riconoscere che il lavoro è causa principalissima, ma non unica della ricchezza, a cui altre cause non poche, come, ad esempio, la fertilità del suolo, contribuiscono; e bisogna considerare la questione sociale come un fatto assai complesso, economico, cioè, morale, giuridico, in una parola, sociale. E dobbiamo studiare la società quale essa è; non perdere mai di vista la sua unità; riconoscere che essa non è un prodotto della ragione e della logica solamente; cercare di correggerne con ogni sforzo i mali e le ingiustizie, senza negarli e senza sperare di poterli distruggere affatto. Se però ci ostiniamo a ritenere che essa non abbia altro scopo che aumentare la ricchezza, e guardiamo

l'operaio come un puro strumento di questa produzione, della quale egli troppo spesso non può godere, e non come un essere umano con doveri e diritti egualmente sacri, allora le nostre teorie saranno più presto che non crediamo confutate dai fatti.

Ed in vero, l'Inghilterra che aveva creata l'Economia politica, fu la prima a lasciarsi persuadere dalla esperienza, ed a sanzionare una quantità di riforme che non erano più in armonia cogli antichi dommi. Questo si vide non solo nella questione sociale degli operai, ma anche nella questione agraria sorta in Irlanda, dove il Parlamento fissò il massimo della rendita delle terre, le condizioni dei contratti, e garantì in mille modi, per opera dello Stato, la classe dei contadini. E bisogna dire, ad onore del vero, che fra coloro che più l'aiutarono in questa opera riparatrice, furono gli stessi economisti. Furono alcuni di essi che dimostrarono come il *Laissez faire* era un sofisma, come l'armonia degli interessi tanto decantata dal Bastiat era un altro sofisma,[1] come il volere giustificare tutto quello che seguiva era un errore pericoloso, e come era assurdo pretendere che il prodotto della terra fosse conseguenza unicamente del lavoro e del capitale impiegato. Non solo v'è la diversa fertilità; ma con una fertilità, un lavoro ed un capitale dato, il valore del prodotto può aumentare grandemente, in conseguenza d'una

[1] Il Cairnes dimostrò con moltissimo acume, che l'edifizio del Bastiat, di cui riconosceva l'alto ingegno, era fondato sopra un equivoco, e crollava da ogni parte.

volta che avete esaminato il fenomeno della ricchezza, astrazione fatta dagli elementi *disturbatori*, che pur sempre esistono?

Insieme con questa trasformazione nelle idee degli scrittori, procedeva di pari passo, come già accennammo, una serie di nuove leggi, che erano votate solo perchè riconosciute necessarie, senza preoccuparsi se andavano o no d'accordo con l'Economia politica, i cui rappresentanti spesso amaramente si dolevano della loro perduta autorità, una volta così grande e tanto benefica alla nazione. Le leggi sulla Chiesa e sulla proprietà agraria in Irlanda, sulla istruzione obbligatoria, sul lavoro dei fanciulli, sulle miniere; le nuove leggi sui poveri, sulle loro abitazioni, sulle scuole industriali; un numero infinito di altre erano state tutte combattute prima dagli economisti più rigorosi, che a poco a poco s'erano dovuti, un dopo l'altro, arrendere dinanzi alla necessità dei fatti. L'ingerenza dello Stato riguadagna in Inghilterra ogni giorno terreno, e con molta rapidità; lo dicono tutti i giornali, tutte le riviste; lo dicono gli uomini di Stato più autorevoli, e lo dicono poi i fatti. Il dovere che ha la società di non lasciare il contadino, sotto pretesto di libera concorrenza, in piena balìa del proprietario, è chiaramente riconosciuto, quando una legge determina in Irlanda il massimo della rendita e le forme dei contratti. Tutti gli altri aspetti sotto cui si presenta la questione sociale, furono riconosciuti e studiati con uguale larghezza ed imparzialità.

Queste sono le ragioni per le quali, quando il signor Ingram fece il suo discorso a Dublino, destò un così straordinario rumore. Pareva che le sue parole facessero trionfare la nuova scuola; ma invece esse non facevano che annunziare un fatto in parte già compiuto, e di cui non si potrebbe trovare la causa in nessun discorso individuale. Che cosa dunque vuole questa nuova scuola, secondo l'Ingram? Quattro cose semplicissime, che in fondo possono anche ridursi ad una sola, che le compendia tutte. Traduciamo le sue parole:

1° Che le leggi economiche e i suggerimenti pratici, che ne derivano, vengano espressi in una forma meno assoluta.

2° Che sia frenata l'eccessiva tendenza all'astrazione e ad una semplificazione che è al di fuori della realtà.

3° Che lo studio del fenomeno economico della società, venga sistematicamente combinato con quello degli altri fenomeni sociali.

4° Che al metodo *a priori*, deduttivo, si sostituisca il metodo *a posteriori*, sperimentale, *storico*.

E quest'ultimo è il punto sostanziale. Si tratta di esaminare il fenomeno economico, come un fenomeno sociale, in relazione cogli altri, dai quali non si può separare, dai quali anzi è modificato continuamente, e in parte anche determinato e costituito. Quindi trasformare o, se si vuole, migliorare, correggere l'Economia politica, applicando ad essa quel metodo storico, positivo che con tanto

buon successo si è applicato a quasi tutte le scienze morali e sociali, trasformandole radicalmente.

Segue forse da ciò che la nuova scuola presuma di negare le glorie e i trionfi dell'antica, da cui essa stessa deriva, e di cui non è che la evoluzione? Ciò sarebbe semplicemente assurdo. L'opera, per esempio, del Cobden, del Bright e di tutta la vecchia scuola di Manchester, che è l'avversaria più dichiarata della nuova, sarà pel trionfo di questa meno gloriosa? Noi non lo crediamo punto. Coloro i quali liberarono il commercio, l'industria e l'attività individuale da vincoli non solo inutili, ma dannosissimi; che cacciarono l'ingerenza governativa di là dove non faceva che impedire il libero e normale sviluppo di forze già formate e disciplinate, resteranno in eterno fra i più grandi benefattori della scienza e della civiltà. Gli effetti immediati che se ne videro coll'aumento della pubblica ricchezza e del benessere generale, bastano a dimostrare il valore pratico delle dottrine che fecero trionfare.

Ma se questa libertà individuale, abbandonata a sè stessa, ha fatto col nuovo progresso sorgere virtù e vizi nuovi; nuovi pericoli; nuovi problemi economici, morali e sociali, e lo Stato è perciò chiamato a far sentire con maggiore energia la sua azione unificatrice e moderatrice a benefizio di tutti, per doversi forse da capo ritirare, dopo altri e maggiori progressi dell'individuo; la nuova scuola, seguace del metodo storico, ponendo ogni cosa al suo posto, riconoscerà la gloria dei predecessori,

senza chiudere gli occhi ai nuovi bisogni del presente. In questo senso solamente può dirsi, che uno dei suoi caratteri è il dare *oggi* una maggiore importanza allo Stato; l'attribuirgli, come dicono i Tedeschi, una missione etica e di giustizia riparatrice; il riconoscere l'esistenza della questione sociale, ed il dovere di occuparsene prontamente, per fare argine alle idee dei socialisti e degl'internazionalisti.

Ed in questo senso ancora, si può riconoscere che un altro dei caratteri della scuola, è una sua particolare attitudine di fronte alla questione religiosa, specialmente nei paesi cattolici come il nostro, sebbene tutto ciò non abbia che fare con l'Economia politica. È facile capire come, per quell'attinenza che, volere o non volere, hanno sempre fra loro i fenomeni sociali, riuscisse quasi inevitabile a coloro che avevano creduto di potere isolare il fenomeno economico da tutti gli altri, credere anche di potere, applicando lo stesso metodo, isolare ugualmente il fenomeno religioso. La Chiesa, in fatti, divenne, secondo essi, un'associazione privata qualunque, con uno scopo assai diverso da quello dello Stato, il quale non doveva avere diritto alcuno d'ingerirsi negli affari religiosi ed ecclesiastici. Le relazioni dello Stato con la Chiesa apparivano perciò simili a quelle che esso ha con una società in accomandita o anonima qualunque, con una compagnia di strade ferrate.

Ma coloro che non ammettevano la possibilità di un totale isolamento del fenomeno economico, e

avevan chiesto: Se davvero lo credete possibile, anzi necessario, perchè v'ingerite negli orari e nelle tariffe delle strade ferrate? molto meno potevano credere alla possibilità d'isolare affatto il fenomeno religioso. La religione, essi dicevano giustamente, accompagna l'uomo in tutta la vita, e penetra per tutto. L'esistenza d'una grande e potente istituzione come la Chiesa cattolica, esercita un'azione vigorosa sulla società intera, e si fa sentire nelle lettere, nelle arti, nelle scuole, nella morale pubblica e privata, nel diritto, nell'Economia, in tutte quante le relazioni individuali e sociali. La storia d'un popolo cattolico è, perciò appunto, essenzialmente diversa da quella d'un popolo protestante. Può lo Stato ritenersi verso la Chiesa più indifferente che non è in realtà verso una compagnia di strade ferrate? Non potevano, dunque, coloro che si dicevano seguaci della nuova scuola, ammettere, senza contraddirsi, la formola, *libera Chiesa in libero Stato*, interpretata come si è generalmente fatto in Italia. Essi vogliono che la Chiesa sia libera in sè stessa, anzi desiderano che lo spirito religioso dei credenti la riformi, in armonia colla società e con la libertà; ma credono pure che lo Stato abbia uguale diritto e dovere di svolgersi liberamente. E credono perciò che, quando nasce un conflitto, senza aver mai il diritto di disturbare la coscienza individuale di alcuno, o la pretesa di regolarne il sentimento religioso, come non ha quello d'ingerirsi negli affari privati dei cittadini, lo Stato possa e

debba limitare l'azione della Chiesa, quando questa tenti d'impedire il pieno sviluppo delle sue forze e il raggiungimento del suo scopo naturale. Ecco quello che risulta dalle premesse. Ma, come già notammo, nè il concetto dello Stato, nè il concetto della questione sociale o delle relazioni fra Chiesa e Stato, sono i caratteri che costituiscono la nuova scuola; sono piuttosto conseguenze che, più o meno direttamente, derivano dalle sue teorie generali e dall'applicazione del suo metodo.

Io ho taciuto fino a questo punto, d'un'altra questione sollevata nel discorso dell'Ingram. Egli attribuisce ad Augusto Comte, quasi tutto il merito di avere iniziato la nuova scuola nel suo *Cours de philosophie positive*. Ma in ciò credo che vi sia qualche esagerazione. È un fatto che il Comte fu il primo a dimostrare, che il fenomeno economico non si doveva nè poteva isolare dagli altri fenomeni sociali, e che l'Economia non sarebbe mai stata una scienza sicura del fatto suo, se non diveniva parte integrante della sociologia, e non seguiva il metodo storico, che egli andava applicando alla filosofia ed a tutte le scienze morali e sociali. E questo è quello che oggi appunto si cerca finalmente di fare. Se non che non mi pare che le parole del Comte abbiano avuto una così grande e diretta influenza, da produrre esse sole questa trasformazione dell'Economia. La nuova scuola cominciò infatti nella Germania, dove il positivismo del Comte non ebbe molti seguaci, e fu ivi promossa

dallo sviluppo generale delle scienze morali, e dal sorgere della questione sociale. I nuovi economisti tedeschi furono chiamati non positivisti, ma *Socialisti della cattedra*. Di là la scuola si diffuse in Italia ed altrove. Sorse poi vigorosa in Inghilterra, parte in conseguenza delle grandi questioni pratiche, che si presentavano minacciose; parte in conseguenza dell'azione esercitata dalla scuola tedesca, e parte ancora a cagione della grande diffusione che aveva avuto colà il positivismo del Comte, per opera del Mill e di altri molti. E però solo riferendola all'Inghilterra, l'osservazione dell'Ingram è verissima. Non era in fatti possibile arrivare dove erano giunti gl'Inglesi, coll'applicazione del metodo storico e sperimentale, nella psicologia, nella morale, nella politica, nella sociologia, senza sentirsi costretti ad applicarlo ancora all'Economia. E così finalmente si vide e si riconobbe anche dai non positivisti, che la via, in Economia come in filosofia, era stata già accennata dal Comte.

Ed ora mi sia concessa un'ultima osservazione affatto personale. Sono moltissimi anni, che io pubblicai un breve lavoro sopra il positivismo di Auguste Comte,[1] determinandone specialmente il gran merito per l'applicazione da lui fatta del metodo storico alle scienze morali. Dissi che ciò aveva già una straordinaria importanza, e le conseguenze se ne sarebbero ben presto vedute anche in Italia.

[1] *La filosofia positiva e il metodo storico.* Vedi p. 437 seg. di questo volume.

Molti si scagliarono allora ferocemente contro del positivismo e contro di chi gli voleva attribuire qualche valore. Dopo una breve risposta, a me parve inutile scrivere di nuovo per rispondere più a lungo, quando ogni giorno rispondevano tanto chiaramente i fatti. Si disse che il positivismo negava la psicologia, ed esso creò una splendida scuola di psicologia sperimentale, la quale dall'Inghilterra si diffuse in Germania e per tutto. Si disse che negava la morale, ed oggi sotto i nostri occhi sorge una scuola di moralisti, che sarà una delle glorie maggiori dell'Inghilterra, per la nobiltà dei sentimenti e l'originalità delle ricerche. Si disse che mirava alla distruzione della filosofia, e se a qualche cosa si deve il risorgere degli studi filosofici in Europa, dopo essere stati tanto negletti, si deve al positivismo. E come dichiarai allora, ripeto ora, che per positivismo non intendo di certo tutto il *Corso di filosofia* del Comte, ma la sua grande idea d'applicare alle scienze morali il metodo storico e sperimentale, metodo che già andava allora, e sempre più va adesso trasformando lo scibile sotto i nostri occhi. Si disse che il positivismo era ateismo, materialismo, ecc., quasi che prima non ci fossero stati già l'ateismo ed il materialismo; quasi che potessero essere conseguenza necessaria d'un metodo, e non ci fossero positivisti che credono e positivisti che non credono in Dio; quasi che lo stesso Comte non avesse avuto una religione a suo modo, che anche oggi ha dei seguaci. Una scuola di positi-

visti è sorta finalmente anche in Italia, e fra di essi è già chiaro il nome dell'Ardigò, il quale ormai viene riconosciuto come uno dei pensatori più originali che abbiamo. Questa scuola vede finalmente le cose più chiare assai, e si comincia quindi a comprendere la necessità di applicare i nuovi principii, il nuovo metodo anche all'Economia politica.

Ed ora mi si potrà domandare: Con quale diritto entrate voi di mezzo, in una discussione fra economisti, a trattare d'una scienza che non avete mai professata? Io ho già risposto che sono molto lontano dall'assumere le parti di giudice inesperto. Ho inteso di fare solamente, e l'ho dichiarato *sin dal* principio, la storia d'una disputa che si va ora agitando in Inghilterra, esponendo le opinioni dei combattenti quasi colle loro stesse parole. Non ho taciuto di certo dove le mie simpatie e le mie convinzioni inclinano; ma ciò credo che sia permesso anche ad un profano.

FINE

INDICE

A Carlo Hillebrand ..... Pag. v

ARTE

La pittura moderna in Italia ed in Francia 3
Il signor Taine e la Critica dell'Arte 99
Discussioni d'Arte, suggerite dalle recenti Esposizioni 135
Le Esposizioni di Belle Arti 173

STORIA

L'insegnamento della Storia 191
Tommaso Errico Buckle e la sua *Storia della Civiltà* 221
John Addington Symonds ed il suo libro sulla Storia della Letteratura Italiana 273
Due Biografi del Savonarola 295
Discorso letto per la inaugurazione della statua di Girolamo Savonarola, nel Salone dei Cinquecento in Firenze, il 25 giugno 1882 337
Nuovi studi sui Borgia 359
Ferruccio e Maramaldo 375
Uomini d'un altro tempo 399
Luigi Settembrini 417

FILOSOFIA

La filosofia positiva ed il metodo storico 437
Poscritta 491
Galileo, Bacone e il metodo sperimentale 507
L'Economia politica e il metodo storico 539

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

CANCELLED

AUG 15 1977